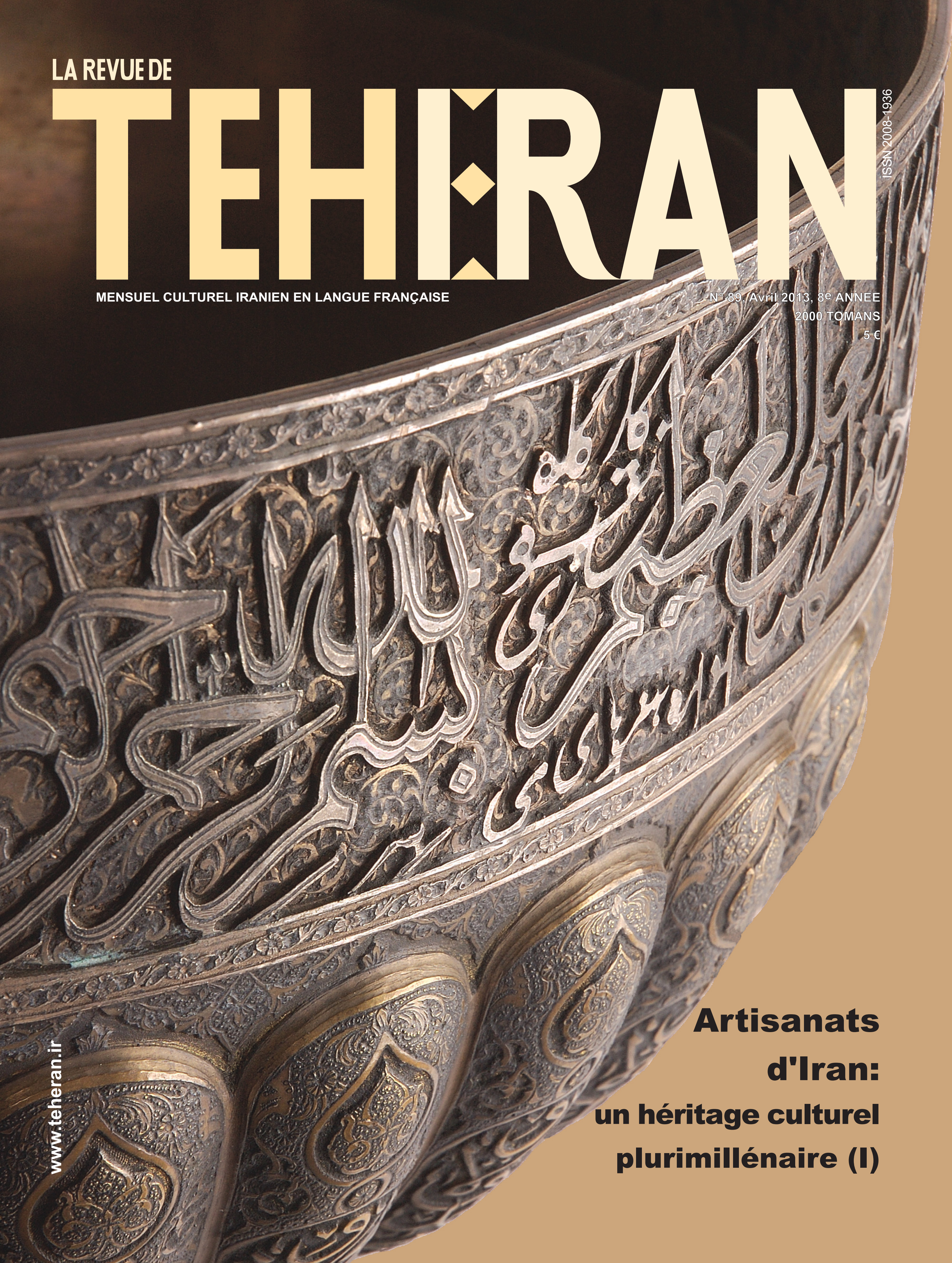
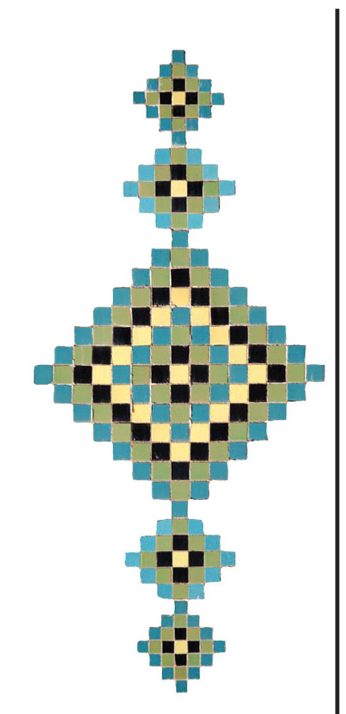

LA REVUE DE
TEHERAN
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 89, Avril 2013, 8e ANNEE
2000 TOMANS
5 €
ISSN 2008-1936
Artisanats
d'Iran:
un héritage culturel
plurimillénaire (I)
www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise (Razavi-Far)

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Djamileh Zia
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi
Gilles Lanneau

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi
Mojdeh Borhani

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

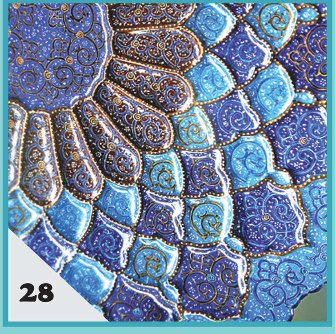
Recto de la couverture:
Détail de ciselure (*ghalamzani*), récipient de bronze ouvragé

Imprimé par Iran-Tchap











Sommaire

CAHIER DU MOIS

L'artisanat persan et son évolution historique
Afsâneh Pourmazâheri - Afshin Nasimi
04

Le verre soufflé iranien contemporain
héritier d'un artisanat millénaire
Mireille Ferreira
20

Présentation de l'artisanat de
l'incrustation (*khâtamkâri*) en Iran
Nedâ Dalil
24

L'artisanat de l'émaillage (*minâkâri*) en Iran
Hodâ Sadough
28

Artisanats traditionnels de l'Iran: la poterie,
la tuile émaillée, la céramique avant l'islam
Jamshid Mehrpouyâ - Royâ Razzâghi
32

La mosaïque sur bois (*moarragh*) en Iran
Aryâ Aghâjâni
40

L'artisanat lié à la ciselure (*ghalamzani*)
en Iran
Shivâ Vâhed
42

CULTURE

Arts

De la Révolution islamique à l'artiste
révolutionnaire
Alirezâ Bâghi
48

Repères

Zartousht
Gilles Lanneau
52

Reportage

Salvador Dali au Centre Pompidou
Questions au sujet d'un artiste clown
Jean-Pierre Brigaudiot
56

Littérature

Un regard neutre sur Khayyâm
Bahâreh Javâheri - Fâtemeh Kalhor
62

L'Iran idéal dans la pensée poétique de
Théophile Gautier
Majid Yousefi Behzadi
68

Regard sur *Je ne suis pas un moineau* de
Mostafâ Mastour
Somâyeh Dehghân Fârsi
70

LECTURE

Poésie

Roseraie
Sohrâb Sepehri - Sylvie M. Miller
75

Massoud Sa'ad Salmân,
poète de la prison et de l'amertume
Arefeh Hedjâzi
76

Poèmes de Rezâ Tchaîchi
Bâbak Sâdegh Khândjâni
80

CAHIER DU MOIS

L'artisanat persan et son évolution historique

Afsâneh Pourmazâheri
Afshin Nasimi



▲ *Statue en bronze ciselée datant d'environ 800 ans et mesurant 6 cm de hauteur, Iran*

La civilisation millénaire persane nous a légué un héritage culturel et artistique riche dans sa diversité et dans sa rareté, et qui constitue aujourd'hui l'identité régionale et historique des habitants de cette vaste contrée orientale. Une partie essentielle de ce legs culturel, aujourd'hui protégé des ravages du temps par sa perpétuation, est constituée par l'art ou plutôt par l'artisanat iranien. L'artisanat doit aujourd'hui son importance à son rôle dans la sauvegarde des pratiques artistiques autochtones et à la sauvegarde de la culture des peuples indigènes, peu modifiée par rapport à l'évolution rapide de la vie urbaine. Il incarne aussi le goût et la finesse artistique, en l'occurrence iranienne, grâce à son caractère manuel et à la délicatesse des réalisations auxquelles il donne lieu.

Il faut également préciser que l'artisanat de chaque région et de chaque époque historique est révélateur du tempérament, du goût, de l'arrière-plan historique, de la condition géographique, sociale, économique et même politique du pays en question. Le tapis persan, le kilim, la marqueterie, le ciselage, la mosaïque, la poterie, l'émaillure, la calligraphie, l'art du métal et des pierres précieuses, l'enluminure, la céramique, la verrerie… révèlent le tempérament artistique des orientaux, leur proximité à la nature et leur attachement aux pratiques traditionnelles. Les images peintes ou incrustées dans les différents artisanats iraniens rendent compte des styles de vie et des croyances, ainsi que de leur intégration au sein des pratiques sociales. Cette diversité artistique (pourtant harmonieuse) est un symbole à la fois de la variété et de l'unité culturelles des régions iraniennes. La culture persane est le ciment qui maintient l'ensemble des peuples d'Asie centrale et occidentale. A ce propos, Richard Nelson Frye, iranologue de renom, a dit: "*Les peuples actuels d'Asie centrale, qu'ils parlent une langue iranienne ou turque, ont une culture, une religion, un ensemble de valeurs sociales et de traditions que seule une langue sépare.*"

L'usage de petits objets trouvés dans la nature, leur assemblage et, au fur et à mesure, la tentation de les embellir à l'aide des matériaux simples tirés de l'environnement naturel, ne date pas d'hier. A l'époque paléolithique, les peuplades de l'Asie du

sud-ouest, formant pour la première fois des tribus, se sédentarisèrent en vue de former de petites communautés. A compter de cette époque, l'homme commença à fabriquer des ustensiles de base afin de subvenir à ses besoins primaires. Aux époques mésolithique et néolithique, il trouva le moyen de créer des poteries en s'inspirant de la nature et de tailler des objets de différentes formes géométriques, notamment des formes pointues et dentelées destinées à la chasse. Des objets retrouvés au cours des fouilles archéologiques à Bisotoun dans les grottes Hutu et Kamarband forment une collection de précieux spécimens de cette période lointaine. L'âge de bronze marque l'usage des métaux malléables sous des formes très diversifiées qui témoignent d'une maîtrise exceptionnelle tant dans le style que dans les motifs, et qui révolutionna le mode de vie de l'homme primitif. Les objets excavés en 1964 par les archéologues Daison et Kraford dans la colline Zivieh, dans le cimetière et au sein de la forteresse du même nom datent du 1er millénaire av. J.-C. et démontrent l'habileté et la finesse des artisans de l'époque dans la création des chefs-d'œuvre qui sont, même aujourd'hui, considérés comme des œuvres uniques. Ainsi on peut donner l'exemple d'un récipient extraordinaire à poignée unique en forme d'aigle fait de fragments de lapis-lazuli, de 14 centimètres de hauteur, qui faisait partie intégrante d'un plus grand récipient utilisé pour les cérémonies rituelles. Des objets semblables furent plus tard retrouvés par Daison sur la colline Hassanlou 4. Les découvertes les plus extraordinaires furent néanmoins celles de griffons en céramique de couleur et de tailles variées qui étaient placés dans les tombeaux aux côtés des morts. Trois formes de griffons attirèrent très tôt l'attention des archéologues: ceux en forme de tête d'animal couverts de glaçure verte ou vert foncé; ceux en forme d'oiseau, garnis de glaçure violette et finalement, ceux en forme de cylindre sans courbe, de couleurs variées. D'autres objets de curiosité furent excavés au cours des fouilles archéologiques de la colline Hassanlou 4. Outre les poteries engobées d'émail et de glaçure, on compte les bijoux et les objets décoratifs en or ou en pierres

L'art à base d'or de Zivyeh également a donné lieu à certaines des plus belles pièces de la préhistoire. Des accessoires et des bijoux, notamment ceinture, collier, bague, tablette, sceau, statue, couverts et récipients, tous en or et de formes et de tailles différentes, sont en majeure partie décorés de motifs animaliers comme celui de lion (ou de lion ailé), de bouc, de cerf et de figure d'homme



▲ *Objet décoratif en or découvert lors des excavations à Tappeh Zivieh, province du Kurdistân, Iran. La citadelle historique de Zivieh datant de l'époque des Mèdes se situe en haut d'une montagne*



▲ *Rhyton, exemple d'une poterie réalisée à l'époque achéménide*

précieuses, des sceaux et des statues dorées, des tablettes en céramique ou en métal et des objets en fer ou en bronze. Les objets destinés à être enterrés avec les rois jouissaient d'une qualité bien meilleure et étaient plus résistants. De plus, ils étaient valorisés par des reliefs, des gravures et ensuite enrobés de couches successives de glaçure ou d'émail aux couleurs éblouissantes. Ce genre d'objet a été découvert dans les vestiges des monuments des civilisations à Khorvine, Emar, Hassanlou et dans l'art urartien. Chez les Hittites et dans la civilisation Souri, l'usage des motifs animaliers notamment celui des lions symétriques se multiplia. Sur les bracelets en or, qui se fixaient autour du bras, ce genre d'images fut très récurrent. L'art à base d'or de Zivyeh également a donné lieu à certaines des plus belles pièces de la préhistoire. Des accessoires et des bijoux, notamment ceinture, collier, bague, tablette, sceau, statue, couverts et récipients, tous en or et de formes et de tailles différentes, sont en majeure partie décorés de motifs animaliers comme celui de lion (ou de lion ailé), de bouc, de cerf et de figure d'homme, ou parfois simplement des images inspirées de la nature comme une scène de rencontre de nuages, qui rappelle la civilisation mésopotamienne et celle de la Perse. Dans la civilisation de Zivyeh, on reconnait également beaucoup d'images combinées associant deux ou plusieurs animaux ou oiseaux. Ces œuvres sont réalisées avec expertise et les moindres détails, comme la taille et la dimension des animaux, sont scrupuleusement respectées. Les joyaux et les bijoux, surtout dans l'art phénicien et assyrien, étaient aussi marqués différemment selon le rang social et l'appartenance familiale. De manière générale, les fouilles de Zivyeh ont dévoilé une collection précieuse d'objets artistiques appartenant à la civilisation persane. Il y a, dans certains cas, des rapprochements à faire entre l'art de Zivyeh et celui d'autres civilisations comme celle de la Mésopotamie, des Hittites, des Scythes et des Urartiens, mais on ne peut néanmoins douter de l'impact direct de cet art sur les périodes ultérieures, particulièrement chez les Achéménides, les Arsacides et les Sassanides.

Après l'avènement de l'Islam, l'artisanat iranien et celui du monde oriental s'enrichit d'une nouvelle dimension. L'art iranien sous les Omeyyades (661-750) fut le premier courant artistique qui se différencia du monde zoroastrien des Sassanides par de nouvelles inspirations musulmanes. Les premiers objets de cette période sont pourtant difficiles à distinguer des styles artisanaux antérieurs à la période musulmane, puisque les artisans tenaient encore à utiliser les

motifs et techniques sassanides. A cette époque, l'artisanat sur métaux destiné à la vaissellerie devint à la mode. Bien que la technique d'émaillure et de glaçure fût déjà connue des Iraniens depuis la civilisation de la colline Hassanlou, les artisans se tournèrent vers la production, en abondance, de céramique non glaçurée. L'art du motif végétal se développa de manière significative jusqu'à englober un grand nombre d'artisanats persans. Des glaçures monochromes, transparentes ou opaques, vertes et jaunes réapparurent sur les poteries. Un exemple éminent de cet art nouveau est un bol argileux à décor moulé, de pampres et de grenades, qui appartient à la ville de Suse du VIIIe siècle et qui est aujourd'hui exposé au musée du Louvre.[1]

Après la chute des Omeyyades, les Abbassides dirigèrent le monde musulman de 750 à 1258. Les gouverneurs abbassides prêtaient une importance particulière à l'art de la céramique. A cette époque, les artisans avaient carte blanche pour effectuer ce qui leur convenait le mieux. Grâce à cette diversité des pratiques artisanales, la céramique abbasside connut deux innovations importantes: l'invention de la faïence et la création du lustre métallique. La technique de faïence était très délicate et plus élaborée que celle pratiquée en Occident. Afin d'obtenir une belle faïence, on procédait ainsi: d'abord, à l'aide de la pâte argileuse on créait la poterie, ensuite on la recouvrait de glaçure et enfin, une fois prête, on peignait un motif sur la glaçure. Le lustre métallique était un artisanat d'origine arabo-musulmane. Après avoir apposé des ions métalliques sur la poterie, on la faisait cuire en maniant très délicatement la température de cuisson. Ainsi, le métal formait une incrustation de motifs remarquables sur la pièce et sa brillance donnait un éclat particulier à la céramique. On y ajoutait parfois du verre, mais cette dernière méthode était plutôt originaire de l'Egypte. De couleurs différentes et même parfois polychromes, ce genre de

Le tapis persan, le kilim, la marqueterie, le ciselage, la mosaïque, la poterie, l'émaillure, la calligraphie, l'art du métal et des pierres précieuses, l'enluminure, la céramique, la verrerie... révèlent le tempérament artistique des orientaux, leur proximité à la nature et leur attachement aux pratiques traditionnelles.



▲ *Statue en argent d'un roi sassanide conservée au Metropolitan Museum of Arts. Elle constitue un exemple de la finesse des travaux réalisés à l'époque à partir de métaux précieux*

lustre était bien accueilli à l'époque abbasside et même plus tard sous les Seldjoukides. Des exemples illustres de l'artisanat de cette période sont un lustre métallique polychrome sur pâte qui appartient à la ville de Suse du IXe siècle et une faïence bicolore blanc-bleu qui remonte à la même ville du VIIIe siècle.

> Les céramiques à décor kaléidoscopique sur fond jaunâtre furent en général décorées de motifs humains et animaux noirs et verts qui couvraient toute la surface de l'objet et les motifs eux-mêmes débordaient de décorations, comme si on évitait, de la sorte, de laisser des espaces vides dans l'œuvre.

Ces deux objets sont aujourd'hui conservés au musée du Louvre.[2]

Après les Abbassides, le pouvoir fut divisé et tomba aux mains des gouverneurs dans les parties reculées de l'empire. En Perse, le pouvoir fut fragmenté entre les Tâhirides, les Samanides, et les Ghaznavides, se disputant chacun à leur tour le pouvoir. Dans de telles conditions, l'art et notamment l'artisanat fut un élément essentiel de l'affirmation de soi et du raffermissement de son statut vis-à-vis de l'adversaire. Voilà pourquoi on remarque l'existence d'une riche diversité artisanale à cette époque. Malgré cela, la céramique garde encore sa place dominante entre les arts les plus pratiqués avec des modifications apparentes dans sa forme et sa décoration. On remarque l'apparition de l'engobe noire et rouge sur l'engobe blanc, particulièrement dans le Khorâssân entre les XIe et XIIe siècles. Les kaléidoscopiques, les décors jaspés et les décors à engobe sous glaçure devinrent également très en vogue. Les céramiques à décor kaléidoscopique sur fond jaunâtre furent en général décorées de motifs humains et d'animaux noirs et verts qui couvraient toute la surface de l'objet et les motifs eux-mêmes débordaient de décorations, comme si on évitait, de la sorte, de laisser des espaces vides dans l'œuvre. Quant aux céramiques à décor jaspé, on les relie au style chinois. De belles marbrures colorées brunâtres, verdâtres ou blanchâtres étaient produites grâce aux glaçures qu'on laissait couler avant de disposer la céramique au four. Cela procédait d'une activité de gravure de motifs différents qui enrichissait de plus en plus le décor déjà chargé. Il arrivait également que l'on couvre la céramique d'une couche d'argile blanche diluée et que l'on peigne ou écrive des mots à l'aide d'un engobe noir et même parfois rouge. L'art du métal était également de plus en plus pratiqué et laissait apparaître ses origines sassanides; la surface argentée était d'habitude décorée d'une couche dorée qui se détachait du fond argenté à l'aide de pièces



▲ *Coupe ciselée en or découverte à Hassanlou*

particulièrement fines. On remarque aussi une importante renaissance de la pratique artisanale à base de tissus….

A la suite de la prise de Bagdad et de l'arrivée au pouvoir définitive des Seldjoukides, ceux-ci firent de l'Iran actuel leur siège principal. Ils choisirent comme capitale la ville de Rey et Neyshâbour. A la fin du XIIIe siècle, leur pouvoir incontestable unifia artistiquement les deux nouvelles capitales. L'étendue de leur royaume (allant de l'ouest, de Bagdad jusqu'à l'est, la Transoxiane) a permis l'éclosion d'une pratique artistique et artisanale diversifiée, et souvent une fusion des styles enrichissait les motifs et les formes. Malgré cela, vers la fin du règne des Seldjoukides, leur pouvoir allant décroissant, ceux-ci cédèrent leur place aux petites dynasties qui réclamaient, chacune, le pouvoir central, ce qui ne fut pas sans influence directe sur l'art à la fin du XIIe, début XIIIe siècle. L'époque seldjoukide marque une avancée considérable dans l'art de la céramique grâce à l'invention de la pâte siliceuse, type de pâte qui demande plus de quartz que d'argile, d'où sa finesse et sa couleur plus blanche. Du fait de sa dureté, la pâte est plus difficile à travailler, ce qui explique son usage pour la vaissellerie de luxe. D'après les recherches effectuées à ce sujet, les Iraniens de l'antiquité avaient apparemment tenté d'utiliser cette technique à plusieurs reprises afin d'obtenir la pâte chinoise, utilisée dans leur porcelaine – en vain. Ils auraient apparemment abandonné cette tentative faute de kaolin, matière principale de la pâte chinoise. La pâte siliceuse fut couramment garnie d'une glaçure alcaline monochrome qui s'appliquait sur divers objets d'usage quotidien comme des aiguières, des lampes, des brûle-parfums, des cruches, des coupes, etc. Cette technique fut très en vogue à Neyshâbour, à Kâshân, à Gorgân et à Kermân. Il arrivait également que la pâte siliceuse soit peinte avant d'être garnie de glaçure alcaline transparente ou colorée. Dans ce cas, le choix de couleur était très limité, bleu cobalt, vert et bleu turquoise pour les motifs floraux, figuratifs et



▲ *Cruche en laiton, époque seldjoukide*

L'époque seldjoukide marque une avancée considérable dans l'art de la céramique grâce à l'invention de la pâte siliceuse, type de pâte qui demande plus de quartz que d'argile, d'où sa finesse et sa couleur plus blanche.



▲ *Carreaux* minâ'i *(émail) ou* haft rang *(sept couleurs), Yazd*

Une invention déterminante qui changea le monde de la céramique au XIIIe siècle fut de la technique dite *minâ'i* (émail) ou *haft rang* (sept couleurs) qui faisait apparaitre un décor polychrome de sept couleurs: bleu, brun, vert, or, noir, blanc et rouge. Cette technique est particulièrement délicate et nécessite une cuisson bien surveillée en raison des pigments instables des différents verts, bleus et bruns.

épigraphiques sous la glaçure transparente ou colorée. Les céramiques blanches à décors troués, appelées aussi "grain de riz", ou parfois simplement à motifs gravés, sont également propres à cette période. Cette pratique fut amplement en usage à Kâshân, et à Gorgân, et continua à survivre après l'invasion mongole en Iran, en Afghanistan, et même en Syrie et en Anatolie. Il existait encore d'autres formes de traitement de la céramique unique en leur genre, comme la céramique en silhouette (champlevée après être couverte d'engobe et avant d'être garnie par la glaçure), la céramique à lustre métallique, très en vogue à Rey, à Sâveh et à Kâshân et pratiquée en deux styles différents; le style monumental (doté de grandes figures centrales) et le style miniaturiste (marqué par la présence de nombreuses petites figures). Une invention déterminante qui changea le monde de la céramique au XIIIe siècle fut de la technique dite *minâ'i* (émail) ou *haft rang* (sept couleurs) qui faisait apparaitre un décor polychrome de sept couleurs: bleu, brun, vert, or, noir, blanc et rouge. Cette technique est particulièrement délicate et nécessite une cuisson bien surveillée en raison des pigments instables des différents verts, bleus et bruns. Etant apparue très tardivement sous les Seldjoukides, cette technique, dont le centre de production se situait principalement à Kâshân, ne

put s'épanouir après l'invasion mongole. L'iconographie des décors comprenait des animaux fantastiques comme le sphinx et des harpies, mais également les épisodes du *Khamseh* (Les cinq trésors) de Nezâmi et ceux du *Shâhnâmeh* (Le livre des rois) de Ferdowsi. Heureusement, ces pratiques artisanales n'ont pas disparu et l'époque actuelle témoigne encore d'une importante production de ce type de céramiques dans différentes villes d'Iran.

L'époque seldjoukide fut ainsi marquée par de grands progrès non seulement dans l'artisanat de la céramique, mais également dans ceux liés aux métaux qui étaient renommés non pour le type de métal utilisé, mais pour leur technique et finesse artistique incontestable. Les alliages cuivreux et le bronze formaient la base du travail sur métal au détriment des métaux précieux comme l'or ou l'argent. Il faut préciser que ce choix était d'ordre artistique et ne devait rien à une pénurie d'or ou d'argent. Ce fait historique affirme la montée de l'artisanat du métal destiné à l'usage quotidien des individus "normaux". Ce choix modeste du métal fut compensé au XIIIe siècle par la forme extrêmement stylisée des métaux et, dans quelques cas, par les incrustations qui enrichissaient d'avantage les pièces. Parfois, les incrustations étaient faites sous forme de filets ou plaques en or, en argent ou en cuivre rouge. Parmi les métaux incrustés, des chandeliers, des encriers notamment en forme de mausolée, des cruches, des plateaux, des aquamaniles et des aiguières formaient une part importante de la production métallique de l'époque seldjoukide. Les scènes de cour, de chasse, les signes du zodiaque, les motifs géométriques représentant le monde animal ou floral sont quelques-uns des thèmes les plus pratiqués à l'époque. Un usage particulier d'une sorte d'alliage de cuivre et d'étain qui s'appelait le bronze blanc naquit à cette période, mais sa pratique resta assez limitée à cause de l'extrême fragilité du métal qui était coulé et non pas martelé comme pour d'autres pièces.[3]

L'art de l'Iran mongol représente les pratiques artisanales du pays à compter de la conquête de Gengis Khan jusqu'à la prise du pouvoir par Tamerlan. Cette longue période se divise en deux grandes dynasties, celle de la Horde d'Or régnant sur la Russie actuelle et celle des Ilkhanides (littéralement khâns régionaux), fondée par Hulagu Khân, petit-fils de Gengis Khân, en Iran. La première moitié du règne des Ilkhanides à compter de l'avènement de Hulagu Khân jusqu'en 1295 marqua une vaste reconstruction de l'Iran sous la gestion des gouverneurs de foi animiste mais qui laissaient libre la pratique des religions



▲ *Tuile émaillée, époque seldjoukide*

bouddhiste, chrétienne, musulmane et zoroastrienne. Au cours de cette période, la capitale, située à Tabriz, témoigna d'une montée considérable des pratiques artistiques et intellectuelles. La seconde période, entre 1295 et 1353, connut l'islamisation du territoire mongol et le déclin du pouvoir central qui aboutit à l'affaiblissement des pratiques artistiques et artisanales. Le déclin du pouvoir des Ilkhanides, ouvrit la voie aux autres dynasties locales qui réussirent finalement à prendre le pouvoir, parmi lesquelles nous pouvons citer les plus puissantes: les Muzaffarides en Iran et les Jalayirides en Irak, au Kurdistan et en Azerbaïdjan.

L'époque seldjoukide fut ainsi marquée par de grands progrès non seulement dans l'artisanat de la céramique, mais également dans ceux liés aux métaux qui étaient renommés non pour le type de métal utilisé, mais pour leur technique et finesse artistique incontestable. Les alliages cuivreux et le bronze formaient la base du travail sur métal au détriment des métaux précieux comme l'or ou l'argent.

La céramique, le métal et le tissu comptent parmi les productions artisanales les plus considérables de cette vaste période mongole en Iran. On reconnait distinctement l'artisanat et plus particulièrement la céramique de cette période grâce à une importante source écrite, le traité d'Abol-Qâsem al-Kâshâni, lui-même descendant d'une grande lignée de potiers. Dans son traité rédigé en 1301, on trouve tout ce qui concerne la poterie; la préparation de la pâte siliceuse, le temps exact de cuisson de divers types de céramiques, des techniques de décor mina'i, lapis-lazuli, engobe, incrustation, etc. Une grande partie de ce livre, étant donné son importance du point de vue technique, fut longtemps secrètement gardée par la famille des potiers Kâshâni. Malgré cela, l'artisanat de l'époque mongole, notamment en matière de céramique, ne put jamais concurrencer la délicatesse et la beauté de l'art seldjoukide. Les centres principaux de la fabrication des céramiques de l'Iran mongole étaient Kâshân, dont les lustres étaient célèbres, Tabriz, Rey, Soltânieh et Kerâan, dont la principale activité était l'imitation de céladon et des lustres. L'imitation faisait également partie de l'évolution artisanale et constituait une source d'inspiration pour les artisans de l'époque. Ces objets d'inspiration provenaient bien sûr de l'art seldjoukide, de formes d'origine extrême-orientale et de nouvelles influences mongoles. Les motifs chinois à savoir le lotus, le phénix et le dragon trouvèrent bientôt leur place parmi d'autres décorations, surtout dans le carrelage. Les principales techniques en vogue à l'époque étaient celles du lustre métallique (dont la production s'estompa en 1284), le lajvardina apparu au XIIIe pour remplacer définitivement le minâ'i au XIVe siècle (la technique qui proposait l'usage des couleurs rouge, noire et blanche sur une glaçure transparente bleue ou turquoise), la technique de soultânâbâd, s'agissant des pièces tronconiques avec des bords en saillie décorés d'engobe blanc et noir avec des rehauts de bleu, et finalement la dernière technique, pour laquelle la texture comptait plus que le motif (végétal, épigraphique, figuratif), c'est-à-dire des décors moulés bleu cobalt ou turquoise.

En ce qui concerne l'artisanat métallique de l'Iran mongol, avant le XIVe siècle, ce n'était que de la pure imitation des techniques antérieures

comme l'alliage ternaire ou quaternaire, incrusté d'argent et de cuivre rouge, et le martelage de l'or. A compter du XIVe siècle, l'art du métal propre aux Ilkhanides commença à être connu. Les deux centres éminents de production de l'artisanat métallique dit "ilkhanide" furent installés à Tabriz et à Shirâz, d'où le nom de deux techniques aujourd'hui connues: le style de Tabriz et celui de Shirâz. Le premier se différenciait par ses belles incrustations argentées sur bronze, ses chandeliers, bassins, coffrets et brûle-parfums portant des iconographies figuratives et des boules de joints qui servaient à les accrocher aux grilles des fenêtres. Le deuxième, connu comme école de Fârs, se singularisa par la fabrication des bols ronds et des bas décorés de cartouches épigraphiques, ainsi que de médaillons polylobés. Quant aux motifs récurrents pratiqués par les artisans de l'école de Fârs, ils constituaient principalement en des figures de chasseurs, de cavaliers, de princes et, s'inspirant de la nature, ils y ajoutaient des groupes d'animaux d'habitude en pleine course.

Contrairement aux dynasties antérieures, celle-ci prêtait une importance singulière à l'artisanat du tissu et à la décoration du livre. Le tissu devint alors à cette époque le centre d'intérêt des artistes et même commença à rentabiliser l'économie ilkhanide grâce aux exportations importantes de tissus en Europe. Sa beauté et sa nouveauté attiraient même les milieux royaux et diplomatiques au point que l'on n'hésitait pas à offrir des pièces en soie au cours de son voyage d'affaires en tant que représentant du pays. Aujourd'hui, on ne dispose pas d'assez de pièces de cette époque pour pouvoir en saisir les caractéristiques principales. Les spécialistes tentent pourtant de les qualifier à l'aide des toiles et des peintures dans lesquelles les tissus de cette époque apparaissent à côté des personnages ou dans un coin d'une chambre peinte, etc. Les seules pièces connues s'avèrent aujourd'hui être des lampas à motifs chinois comme des phénix ou des dragons, ou des formes florales comme le lotus ou les pivoines. L'art du livre naquit et se répandit très vite dans l'Iran ilkhanide avant 1336 grâce à l'esprit ouvert des gouverneurs de l'époque qui considéraient le livre comme une œuvre d'art méritant d'être richement décorée. C'est pourquoi toutes les étapes de la fabrication des livres commençant par la



▲ *Alexandre parlant à l'Arbre,* Shâhnâmeh *de la période ilkhânide, 1330-1340*



▲ *Chandelier ciselé en bronze en forme de dragons, époque timouride*

calligraphie, l'enluminure, l'illustration, et la reliure entrèrent dans le champ de l'artisanat iranien. Tabriz, capitale permanente et Marâgheh, capitale d'été des Ilkhanides, se transformèrent en centres intellectuels du pays et Shirâz devint l'atelier provincial où on traitait les livres, les manuscrits qui contenaient soit des Corans, soit des textes littéraires. Les reliures en cuivre furent décorées tantôt avec des formes géométriques, tantôt avec des rosaces. Vers la fin de la dynastie ilkhanide et avec l'arrivée de la dynastie muzaffaride, on se mit à produire des manuscrits commerciaux. Le style de miniatures changea par rapport aux miniatures ilkhanides. On remarque une extrême miniaturisation, disparition des rochers anthropo-zoomorphes, et une riche végétation surtout sur l'enluminure à fond bleu, et des figures dessinées avec beaucoup plus de finesse.[4] Les XIVe et XVe siècles en Iran marquèrent la venue au pouvoir de deux dynasties turkmènes; les Aq Qoyunlus (les moutons blancs) et les Qara Qoyunlus (les moutons noirs) issus des tribus nomades peu à peu sédentarisées entre la mer Noire et la mer Caspienne. Leur importance historique est notamment marquée par le rôle indéniable qu'ils jouèrent dans l'arrivée au pouvoir de l'une des plus grandes dynasties iraniennes, les Safavides. S'ils n'ont pas tenu une place considérable dans la promotion et la pratique de la céramique, ils ont en revanche grandement influencé tout type d'artisanat en rapport à la décoration de livres. Seule une série de plats à décor noir moucheté ou peint sous glaçure turquoise est attribuée à cette époque historique de l'Iran. Quant aux manuscrits, cette période marque une richesse exceptionnelle grâce au brassage de trois styles très en vogue à l'époque, à savoir le style timuride de Shirâz, le style classique de Herat et le style commercial turkmène. Cette évolution artistique fut sans doute rendue possible grâce aux efforts du gouverneur de Shirâz et de Bagdad, Pir Boudagh Ibn Jahânshâh entre les années 1452 et 1466. Celui-ci, fervent amateur et mécène de l'art du livre, s'investit dans la mise en œuvre de ce projet de fusion des trois styles. Pourtant et malgré tous les efforts du gouverneur, un grand nombre d'artisans experts de l'époque se dispersèrent et cet art disparut progressivement. Les décorations et les miniatures étaient disposées sur des pages de "gouttelettes d'or" et la domination du

bleu profond et lapis-lazuli fut l'une des caractéristiques des ouvrages réalisés à cette époque.[5]

Le style timuride baptisé "style international" comprend l'ensemble des artisanats dont la céramique, le travail de la pierre dure, l'art du métal et l'art du livre très en vogue sous les Timurides, dynastie fondée par Tamerlan, entre 1370 et 1506, depuis la Perse jusqu'en Syrie. Bien qu'illettré, Tamerlan avait le goût de l'art et à la suite de ses conquêtes, il déportait les artisans de chaque région vers Samarkand, capitale de l'époque, afin de les réunir et de créer un art métissé qui mérita bien son nom. Ce style atteignit un tel renom qu'après la mort de Tamerlan, il devint célèbre partout dans les contrées musulmanes.

Le travail de la pierre dure était très apprécié par les Timurides majoritairement à cause des propriétés magiques qu'ils lui attribuaient. L'une des variétés de jade, la néphrite, était la pierre la plus utilisée et se présentait sous ses différentes couleurs et nuances de couleur allant du blanc au vert et au noir. Cette pratique artisanale fut importée depuis la Chine, où on y avait recours depuis des milliers d'années. Parmi les artisanats liés à cette pratique, les pièces comme des pichets globuleux surmontés d'un col cylindrique, des sceaux, de la vaisselle, des jarres, des verres à vin et des gardes d'épées en sont quelques exemples. Malgré les efforts de Tamerlan et contrairement au succès exceptionnel de l'art de la pierre, la céramique ne connut pas d'apothéose et semble avoir été peu étudiée et pratiquée à cette époque. Cet artisanat fut adopté dans quelques provinces iraniennes comme à Neyshâbour, à Mashhad, à Tabriz et à Shirâz. On y pratiquait des styles différents comme la peinture en noir et blanc sous glaçure colorée d'inspiration chinoise, le lustre métallique de couleur orangée et le style bleu blanc imité des porcelaines chinoises.

L'art du métal connut deux périodes timourides: l'époque du règne de Tamerlan où l'on produisait d'importantes pièces incrustées d'or ou d'argent, et la période après sa mort marquée notamment par la fabrication d'objets de taille plus petite et la miniaturisation des incrustations. Il faut également rappeler que la présence de la fameuse pierre de jade est un trait caractéristique de l'art du métal à cette période. L'art du livre s'y développa également considérablement. Le concept de bibliothèque fut valorisé et la calligraphie évolua de plus en plus avec la naissance de l'écriture dite *nasta'liq* à l'iranienne qui prit forme à Shirâz et à Tabriz en 1375. La texture du papier changea aussi au XVe siècle, et on assista à la naissance des papiers



▲ *Firouzeh de Neyshâpour sur une poterie de Neyshâpour, XVIIIe siècle, Musée du Louvre*



▲ *Homme européen et son chien, Rezâ Abbâsi, 1628. Rezâ Abbâsi était un éminent peinte de l'époque safavide.*

colorés et sablés d'or. La reliure connut de même quelques changements, à savoir, quelques ajouts dans la méthode de décoration à l'aide des fers, des papiers colorés et des rehauts dorés ou bleus.[6]

La dynastie safavide progressa remarquablement dans le domaine de l'art du livre au détriment de la céramique, du métal et du verre qui tendirent à décliner surtout vers la fin du règne safavide malgré leur succès sous le règne du roi Shâh Ismâ'il et Shâh Tahmâsb.

La dynastie safavide progressa remarquablement dans le domaine de l'art du livre au détriment de la céramique, du métal et du verre qui tendirent à décliner surtout vers la fin du règne safavide malgré leur succès sous le règne du roi Shâh Ismâ'il et Shâh Tahmâsb. Entre 1501 et 1722, l'Iran connut une renaissance inouïe au niveau architectural et pictural, notamment grâce à une meilleure gestion des ressources économiques et artistiques du pays. Dès le début, l'artisanat safavide trouva ses racines dans la culture turkmène, chinoise et ottomane. Sous Shâh Ismâ'l et Shâh Tahmâsb, c'est-à-dire au début de la prise au pouvoir des Safavides, la production de la céramique locale et celle de la porcelaine d'inspiration chinoise fut très en vogue. A cette époque, les ateliers furent placés à Neyshâbour, Kermân, Mashhad, Yazd et Shirâz. Parmi les motifs à la mode, nous pouvons nommer des formes sinisantes, des dragons, des marlis chantournés, des nuages tchis sur fond de bleu chinois mais également des formes d'inspiration musulmane comme le zodiaque islamique, l'écaille et l'arabesque qui figurent parmi les particularités de cet art. Des allusions au vin sont parfois très délicatement introduites grâce aux quatrains persans

écrits dans des cartouches. Parmi les nombreuses pièces produites à cette période, on compte des plats, des bouteilles à long col, des crachoirs et des coupes.

Avec l'arrivée au pouvoir de Shâh Abbâs Ier, amateur d'art et de culture, l'artisanat de la céramique pétrographique gagna un nouveau souffle. Tabriz et Mashhad devinrent des centres de production de la céramique, particulièrement après la fermeture du marché chinois au milieu du XVIe siècle. Ainsi, les artisans iraniens redoublèrent d'efforts afin de satisfaire les besoins européens. C'est à ce moment-là qu'apparaissent de nouveaux motifs, sous l'influence de la décoration des manuscrits, comme des jeunes échansons, des jeunes femmes, des corps souples, des figures féminines, des cyprès avec des branches entremêlées, etc., baptisées du nom de Rezâ Abbâsi, à l'instar du peintre du même nom; chef de l'école très estimée par le roi Shâh Abbâs Ier. La technique du lustre et l'emploi d'un jaune magnifique richement nuancé, sont encore attribués à cette période. Le travail des pierres dures, dont la plupart appartiennent au règne de Shâh Ismâ'il, reprit les mêmes formes de la dynastie timouride. Ces travaux sont aujourd'hui reconnaissables grâce aux inscriptions gravées dans un coin de la pièce.[7]

L'une des pratiques artisanales la plus remarquable et mondialement connue est sans doute le tapis persan qui vit son apogée sous les Safavides. Environ 2000 tapis datant de cette époque ont été conservés. A l'aide des inscriptions, les artisans, la date et le lieu de la fabrication et même les commanditaires du tapis en question peuvent être facilement identifiés. C'est précisément sous les Safavides que la fabrication du tapis passa d'un statut artisanal à celui d'une industrie nationale en devenir, dont les produits furent exportés partout dans le monde depuis l'Inde et l'Empire ottoman jusqu'en Europe et même vers Ceylan, la Malaisie, Cochin et Batavia (Jakarta). On accueillait à l'époque même des artisans européens qui passaient en Iran dans le but d'apprendre la méthode du tissage de tapis et d'en emporter quelques-uns. Cette industrie intéressa personnellement certains rois safavides au point que Shâh Tahmâsb et Shâh Abbâs Ier s'investirent personnellement dans la production de tapis. A l'époque, c'est l'atelier royal d'art du livre qui fournissait des modèles destinés aux motifs des tapis. Un grand nombre de tapis produits d'après cette technique au XVIe siècle s'appellent "médaillon" et doivent leur nom au motif de médaillon ou Shamsâ qui incarne principalement le soleil. Sous Shâh Abbâs Ier, ce médaillon tendit à céder sa place petit à petit à un vase plein de fleurs et au jardin persan. Les tapis à thème cynégétique comme la scène de chasse ou la force de la nature apparurent également dans le tapis persan au souvenir du beau jardin persan toujours omniprésent. Le tapis de Kâshân se distinguait pourtant des autres tapis safavides par ses motifs, ses thèmes et sa texture particulière. Entièrement en soie, à fond rouge ou bleu, il mettait en

> La majeure partie des reliures était réalisée à base de maroquin, ensuite dorée et estampée, elles étaient parées de motifs floraux ou géométriques et parfois rehaussées de couleur bleue. La reliure laquée apparut à Shirâz au milieu du XVIe siècle. Elle demeura un art très rare et très estimé en Iran.

scène des animaux fantastiques, majoritairement hérités de la culture chinoise comme les kilins, phénix ou dragons en train de se battre.

A cette période, les affinités entre l'art du livre et celui du tissage de tapis allèrent en grandissant. Les motifs décoratifs peints dans les livres fournirent des bases à la plus grande partie des modèles pour les tapisseries. L'enluminure et l'illustration des livres eurent un grand succès, notamment les ouvrages littéraires et coraniques. La majeure partie des reliures était réalisée à base de maroquin, ensuite dorée et estampée, elles étaient parées de motifs floraux ou géométriques et parfois rehaussées de couleur bleue. La reliure laquée apparut à Shirâz au milieu du XVIe siècle. Elle demeura un art très rare et très estimé en Iran. En 1540, on connut le papier marbré, une invention hors norme à l'époque mais qui disparut malheureusement aussitôt.[8]

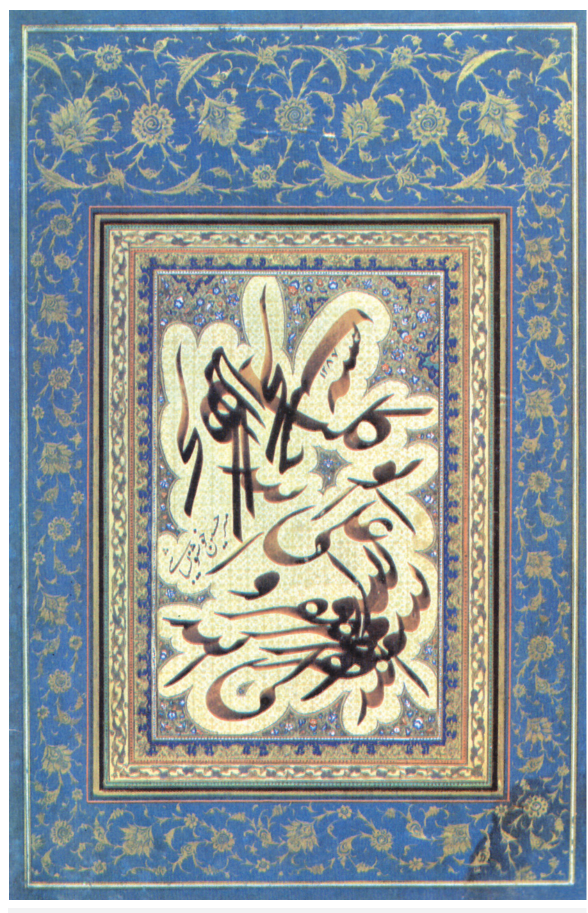


▲ *Tapis du mausolée de Sheikh Safi al-Din Ardebili conservé au Royal Albert Hall, Londres.*
Tissé au XVIe siècle par Ostâd Maghsoud Kâshâni durant 16 ans, il est considéré comme reflétant la vision mystique des artistes à l'époque safavide.
Il est l'un des tapis orientaux les plus grands et les plus connus.

A l'arrivée au pourvoir d'Aghâ Mohammad Khân et donc dès la naissance de la dynastie qâdjâre qui dura environ deux siècles, de 1781 à 1925, l'art du portrait se développa de manière exponentielle. On assista alors à un succès retentissant de l'expression artistique qâdjâre. Les racines de l'art et de l'artisanat qâdjârs se trouvent chez les Safavides. A cette époque, l'influence de la présence européenne dans l'art, comme d'ailleurs dans d'autres aspects de la vie orientale, devint particulièrement visible. La peinture à l'huile et le style réaliste pratiqué en Europe attira donc les Iraniens. L'usage excessif de la couleur noire, et des couleurs riches et saturées fut donc très en vogue dans l'artisanat qâdjâr. La nature morte et les personnages de haut rang faisaient également partie des sujets de prédilection des artistes peintres et des motifs des objets

artisanaux. On remarque le foisonnement des portraits des rois sur divers objets iraniens comme les narguilhés, les tasses et les verres. L'une des pratiques les plus étonnantes de cette époque était de peindre les femmes, une pratique qui était toujours restée timide dans une société musulmane comme l'Iran du XVIIIe et du XIXe siècle. La calligraphie, au regard de son importance dans le monde musulman, avait gardé une place privilégiée en Iran en étant considérée comme l'un des meilleurs moyens d'expression artistique. L'habit qâdjâr entra dans une phase de transition après la rencontre des Iraniens avec le monde occidental. L'art vestimentaire garda néanmoins ses racines traditionnelles à côté des tenues occidentales qui trouvèrent plus de partisans dans la couche aisée et la noblesse qâdjâre. Il faut cependant dire que les rois qâdjârs, notamment Nâssereddin Shâh, tenaient à se présenter devant les envoyés occidentaux dans les habits traditionnels iraniens pour les formalités internationales et pour le prestige de la cour.

Aujourd'hui on essaie de plus en plus de pratiquer les artisanats iraniens afin non seulement de les conserver mais également de les développer dans toute leur splendeur. Les ateliers, les centres de recherches et mêmes de nombreuses disciplines universitaires ont été créés pour attirer les jeunes vers l'apprentissage et la pratique de cet héritage culturel et historique. Parmi les artisanats très en vogue aujourd'hui et qui intéressent énormément les touristes, nous pouvons citer l'artisanat du tapis (qui ne sera néanmoins pas évoqué dans la suite de ce dossier), de l'enluminure, de la poterie, des pierres précieuses, de l'incrustation, de la marqueterie, du ciselage et des divers travaux sur métal.[9] ■



▲ *Siyâh mashq en style nasta'liq, Mir Hossein Tork, fin du XIXe- début du XXe siècle*

1. Heck, Christian; Barrucand, Marianne, *Moyen Âge: Chrétienté et Islam*, Flammarion, Paris, 1996, p. 553.
2. Herzfeld Papers, Ernest, *Records of Samarra Expeditions, 1906-1945*, Collection search center, S.I.R.I.S., Smithsonian Institution, Washington, D.C.
3. Cf. Fehervari, Rezâ, *Ceramics of the Islamic World: In the Tareq Rajab Museum*, I.B.Tauris, 2000.
Cf. Ebrâhim, Masoud, *Dictionary of Ceramic*, éd. Navid-e Shirâz, 1998.
4. Cf. Caboni S.; Komaroff L., *The Legacy of Genghis Khan: courly art and culture in Western Asia 1256 –1353*, New-York: Metropolitan Museum of Art, 2002. Cf. Wilbert, D., *The architecture of Islamic Iran, The Il Khanid period*, 1955.
5. Cf. *Encyclopédie de l'Islam*, Brill, 1960 (2e édition); LANE A., *Later islamic pottery*, Londres, 1957.
6. Habibi, Abdollâh, *Honar-e Ahd-e Teimouri* (L'art de l'époque Timuride), éd. Bonyâd-e Farhang-e Iran, Téhéran, 1977, p. 32.
7. Zaki, Mohammad-Hassan, *Sanâye' Irân bad az Eslâm* (Les artisanats iraniens après l'Islam), Téhéran, 1942, p. 26.
8. Canby, S., *L'âge d'or de l'art persan,* éd. British Museum, 1999, p. 48 ; ibid., *Peinture persane,* éd. British Museum, 1993.
9. Cf. Ekhtiyâr, Maryam, Dibâ, Leilâ*, La peinture royale persane,* Brooklyn: Brooklyn Museum of Art, 1998.



▲ *Vases miniatures en pâte de verre de l'Atelier Golkâr- Photos: Mireille Ferreira*

Le verre soufflé iranien contemporain héritier d'un artisanat millénaire

Mireille Ferreira

Né de l'activité volcanique, le verre existe à l'état naturel depuis plusieurs centaines de milliers d'années, en particulier dans l'obsidienne, roche vitreuse riche en silice, que l'homme préhistorique utilisait pour fabriquer outils, armes coupantes et bijoux. Les premiers objets de verre créés par l'homme seraient originaires de Mésopotamie, de Syrie ou d'Egypte. Les plus anciens verres, des sceaux d'ornement, ont été découverts dans le delta de l'Euphrate et datent de 3000 ans avant J.-C.

La technique du verre soufflé aurait été utilisée en Syrie dès l'époque de l'empire parthe, aux environs du premier siècle avant l'ère chrétienne, grâce à la découverte de la canne à souffler, permettant, dès cette époque, une production de masse d'ustensiles en verre.

En Iran, fioles à parfum, sceaux et tubes cylindriques en verre, fabriqués entre la fin du quatrième et le début du premier millénaire avant l'ère chrétienne, ont été retrouvés dans divers sites archéologiques. Les plus anciens ont été découverts en 1935 par la mission archéologique du musée du Louvre, dirigée par Roman Ghirshman près des ruines de la ziggourat de Tchoghâ Zanbil. Cet ensemble de temples et de palais, situé dans la province sud-ouest du Khouzestân, fut construit par le roi élamite Untâsh Gâl entre 1275 et 1240 avant l'ère chrétienne. D'autres objets en verre antiques ont été découverts dans le Guilân, province caspienne du nord-ouest, et dans le Khorassân, province proche de l'Afghanistan. Le sous-sol du Lorestan et du Kurdestan, provinces de l'ouest, a révélé également des fragments de verre datant du premier millénaire avant l'ère chrétienne. Une grande partie de ces découvertes, ainsi que de belles réalisations contemporaines sont présentées au Musée du verre et de la céramique de Téhéran (Musée âbguineh), superbe écrin témoignant de l'intérêt porté, encore aujourd'hui, à l'art de la verrerie iranienne.[1]

Au début de la période islamique, les étroites relations commerciales, politiques et artistiques créées entre les différents pays du Moyen-Orient rendent difficile la distinction des productions d'objets en

verre des villes iraniennes comme Suse, Rey, Gorgân, Kâshân, Sâveh, Neyshâbour ou Sirâf, de celles de centres plus importants comme Samarrâ en Mésopotamie, reconnue comme centre artistique de premier ordre. Cependant, la renommée du verre iranien tomba dans l'oubli au moment des invasions mongoles. Tamerlan, amateur de belles pièces d'artisanat, déporta à Samarcande les maîtres verriers des territoires conquis, sans que cela ait permis pour autant la survie de leur savoir-faire. Il fallut attendre le XVIIe siècle, avec Shâh Abbâs Ier, pour que la production d'objets en verre reprenne en Iran, notamment dans les ateliers d'Ispahan et de Shirâz. L'art du verre iranien atteindra des sommets au XVIIIe siècle, produisant des œuvres exceptionnelles.

Une technique traditionnelle au service d'une production contemporaine

De nos jours, la fabrication artisanale d'objets de verre subsiste en Iran, principalement à Téhéran, où l'on compte encore une trentaine d'ateliers, les plus réputés étant les verreries Bakhtiyâri (à Varâmin), Malekinejâd, Golkâr (qui présente sa production dans une galerie située à quelques mètres du Musée Abguineh à Téhéran), Elâhi, Rouhi, Jalâli, Ashouri, plus quelques autres dont la production est de moindre importance. De même, quelques fabriques existent encore à Tabriz. Ces ateliers produisent vaisselle, vases, objets de décoration tels que tulipes de lampe, bonbonnières, ainsi que des carreaux de verre utilisés par les décorateurs et les architectes. Cette production contemporaine, destinée aussi bien au marché local qu'international, s'inspire des modèles traditionnels et perpétue les techniques artisanales de fabrication.

Ces fabriques ouvrent leurs portes aux visiteurs, auxquels les chefs d'atelier expliquent les techniques de fabrication du verre: la silice en poudre, d'excellente qualité, provient de Malaisie. Cette matière première est mélangée à divers oxydes métalliques pour colorer le verre: le manganèse pour obtenir du violet, le cobalt pour le bleu, le chrome pour le vert et le cadmium pour le jaune et l'orange, auquel on ajoute du sélénium pour obtenir le rouge. D'autres composants sont utilisés, comme le borax qui renforce la solidité du verre et le carbonate de sodium qui facilite la fonte de la pâte de verre.

> En Iran, fioles à parfum, sceaux et tubes cylindriques en verre, fabriqués entre la fin du quatrième et le début du premier millénaire avant l'ère chrétienne, ont été retrouvés dans divers sites archéologiques.

Une petite quantité de la pâte de verre ainsi obtenue est fixée à l'extrémité d'un long tube métallique, la canne à souffler,



▲ *Atelier Bakhtiyâri*

que l'on introduit dans un four chauffé à 1000°. A la sortie du four, le maître verrier souffle dans le tube pour gonfler le verre, comme on le ferait d'un ballon, qu'il va façonner en le tournant. La forme définitive est obtenue en introduisant cette première ébauche encore malléable dans un moule métallique, comme pour un vase par exemple. Les formes plus complexes sont façonnées à l'aide d'outils métalliques. Après une dernière cuisson, la surface du verre sera décorée de motifs variés, fleurs, grappes de raisin, ou autres, taillés manuellement à la meule en grès ou en diamant industriel permettant une taille plus fine. Un décor en série sera effectué en atelier, tandis qu'un décor personnalisé pourra être réalisé à la demande du client dans une boutique de vente installée en ville.

De nos jours, la fabrication artisanale d'objets de verre subsiste en Iran, principalement à Téhéran, où l'on compte encore une trentaine d'ateliers.



▲ *Atelier Malekinejâd*



▲ *Atelier Golkâr*

Le visiteur s'étonnera de voir, à la sortie des ateliers, des monceaux multicolores de verre brisé. Ces brisures ne finiront pas à la décharge mais seront ingénieusement recyclées sous forme de calcin qui, ajouté aux autres matières premières, en favorisera la vitrification.

Une relève difficile à assurer mais un art bien vivant

Actuellement, il est très difficile de trouver de bons maîtres verriers pour assurer la relève de l'actuelle génération. En Iran, aucune école n'enseigne cette technique, l'apprentissage se fait directement en atelier et les conditions de travail très éprouvantes peuvent rebuter les vocations. Les nombreux fours des ateliers, un pour chaque couleur, crachent des flammes à 1000° pour faire fondre le verre et jusqu'à 1300° pour faire fondre la silice. Par ailleurs, certains oxydes utilisés, le cadmium par exemple, sont nocifs quand ils sont inhalés à haute dose.

Signe d'une qualité reconnue à l'international, cette production iranienne, bien que modeste, s'exporte bien et ces petites entreprises sont régulièrement



▲ *Une partie de la production de l'atelier Bakhtiyâri*

présentes dans les grandes expositions, nationales comme internationales. Afrand Sheikholeslami, rencontré lors d'une visite à l'une des fabriques téhéranaises, explique qu'il exporte une partie de cette production artisanale vers la France, pour le compte de la société Sirusglass. Jusqu'en 2008, il chargeait annuellement trois camions de 5400 pièces chacun, destinées à des grossistes français possédant réseaux de distribution et commerciaux. En 2012, du fait d'une conjoncture internationale plus difficile, il n'a envoyé qu'un seul camion sur la France. A Paris, la Société *Les Perles Persanes* d'Ali Rezâ Khalilpour importait encore récemment, via la compagnie Iran Air, une petite quantité de vases et objets d'art de la table, mais elle subit actuellement l'embargo économique imposé par l'ONU. Quelques exportateurs envoient également ces produits de verre artisanal vers le Japon, l'Allemagne et le Royaume-Uni, ainsi que vers les Etats-Unis via la république d'Azerbaïdjan. Il est probable qu'une bonne partie des vases aux formes contemporaines et aux couleurs vives, vendus chez les fleuristes, dans les boutiques de décoration, ou dans les supermarchés des pays asiatiques et occidentaux proviennent de l'une de ces fabriques iraniennes qui perpétuent vaille que vaille un savoir-faire multi-millénaire. ■

---

1. Pour plus de détails sur l'historique des objets de verre en Iran, lire dans *La Revue de Téhéran*:
- L'article de Farzâneh et Afsâneh Pourmazâheri «Historiette autour d'un édifice cristallin» n° 14 de janvier 2007
- L'article de Djamileh Zia, «Le Musée Abguineh de Téhéran», n° 69 d'août 2011.

Bibliographie:

- Qâ'ini, Farzâneh, *Mouzeh Abguineh va sofâlineh-hâye Irân* (Musée du verre et de la céramique d'Iran), 2004.

Présentation de l'artisanat de l’incrustation (*khâtamkârî*) en Iran

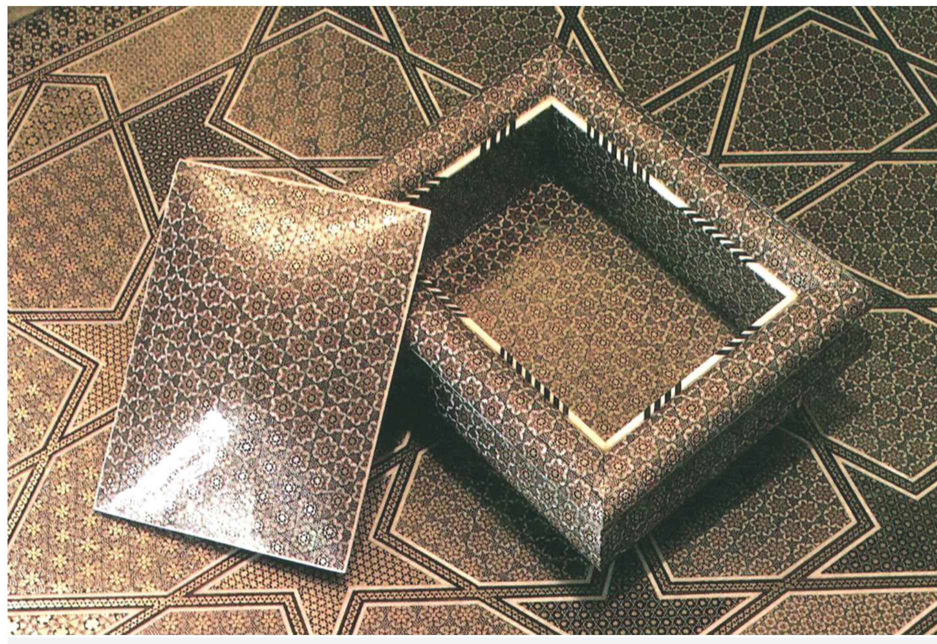
Nedâ Dalil

▲ *Partie d'une double porte en bois décorée de khâtam, Iran, XVIIe siècle*

Le *khâtamkâri* est un travail de marqueterie fine et minutieuse dont l’histoire et l’origine demeurent incertaines. Les motifs mathématiques et géométriques constituent le mystère de la merveille et de l’attrait de cet art. Les mathématiques constituent un domaine de connaissances abstraites construites à l'aide de raisonnements logiques sur des concepts tels que les nombres, les figures, les structures et les transformations. Les règles et les disciplines géométriques et mathématiques reposent sur la nature de l’univers et les éléments de l’existence. Ainsi peut-on dire que le khâtam en constitue l'un de ses plus beaux exemples esthétiques et artistiques.

Khâtam signifie «incrustation». Le *khâtamkâri* signifie donc littéralement en persan «travail d'incrustation». La base de cet art est la création de dessins géométriques, et plus particulièrement de minuscules triangles propres à cet artisanat.

Au cours des siècles, l'art iranien a développé des motifs particuliers destinés ou utilisés pour décorer les objets artisanaux produits en Iran. Ces motifs peuvent avoir pour origine les motifs ancestraux des tribus nomades, une recherche géométrique poussée sous l'influence de l'islam, ou encore des motifs d'inspiration plus orientale. Les artistes iraniens ont inventé de nouvelles créations dans le domaine de l’incrustation, après avoir découvert cet art dans son style chinois, l’art chinois décorant la surface des objets avec de très petits morceaux triangulaires en noir et blanc. Les Iraniens ont ensuite introduit de nombreux changements dans la couleur, le dessin et le matériel du khâtam. Utilisant les couleurs rouge, verte, jaune et blanche, ils ont aussi utilisé des motifs géométriques comme le pentagone, l'octogone, et le décagone.



▲ *Boîte et table décorées de khâtam*

La préparation des matériaux

Dans l'art du khâtam, il existe de nombreuses possibilités d'usage de matériaux divers dont les principaux sont différentes sortes de bois, d'os d'animaux, des fils de fer, des adhésifs et des polisseurs. Dans ce domaine artisanal, le bois constitue le support dominant et principal; c'est d'ailleurs pour cela que l'art du khâtam est parfois aussi qualifié d'art du bois. L'utilisation d'os dans cet art fut courant dès les débuts, et ce matériau a une place distincte dans ce bel artisanat: les os de chameau ont été et sont principalement employés, et lorsqu'ils n'étaient pas accessibles, les artisans les remplaçaient par les os d'autres animaux comme le cheval, la vache et même l'âne. Le fer est également utilisé dans la fabrication du khâtam, dont la qualité dépendait auparavant de l'importance et de la situation sociale de celui qui passait commande. Les autres matériaux les plus importants utilisés dans cet artisanat étaient l'or, l'argent, le laiton et le cuivre. Dans les khâtams actuels, ces deux derniers matériaux sont toujours utilisés.

Les éléments du dessin sont constitués de petits triangles de diverses couleurs:

- les parties dorées sont en laiton
- les parties blanches ne sont pas en ivoire mais en os de chameau
- les autres couleurs sont en bois de résineux teinté.

Au cours des siècles, l'art iranien a développé des motifs particuliers destinés ou utilisés pour décorer les objets artisanaux produits en Iran. Ces motifs peuvent avoir pour origine les motifs ancestraux des tribus nomades, une recherche géométrique poussée sous l'influence de l'islam, ou encore des motifs d'inspiration plus orientale.

Les khâtams sont différents de par leur dessin et leur forme. Ce qui les distingue est le différent type de prisme ou de coupe

des triangles qui construisent chaque unité de khâtam.

Les matériaux sont préparés à l'aide de baguettes de bois triangulaires qui sont collées et assemblées en faisceaux d'environ 70 cm. Une fois secs, ces faisceaux sont débités en tronçons d'une dizaine de centimètres de longueur.

La deuxième étape consiste à assembler, entre deux planchettes servant de gabarit, le nombre nécessaire de parties élémentaires du dessin. Ces éléments, soigneusement disposés et collés, vont constituer les motifs d'une des faces de l'objet à décorer. Le tout est fortement comprimé et mis à sécher.

La troisième opération consiste à découper des tranches transversales d'environ 1 millimètre d'épaisseur. Ces coupes seront appliquées et fixées avec de la colle à bois, tel un plaquage sur les faces des objets, puis ajustées. Lorsque la surface des objets n'est pas plate mais galbée, l'artisan chauffe la tranche de décor afin de la rendre malléable pour qu'elle puisse ainsi épouser la forme de l'objet. La dernière étape consiste à poncer soigneusement la surface au papier de verre, puis à la vernir.

Comme il y a 700 ans, la plus grande partie du travail se fait encore entièrement à la main, mais le découpage des tranches de motifs ainsi que le ponçage sont grandement facilités par les machines. Les colles et le vernis ne sont également plus les mêmes.

Concernant le type d'objets le plus souvent acheté, les Européens préfèrent en général les boîtes et les plumiers, alors que les pays arabes sont friands de cadres décorant les versets du Coran. 80% des exportations vont vers la Turquie qui bénéficie d'un secteur touristique très développé.

▲ *Boîte décorée de khâtam aux supports en argent, époque qâdkâre, début du XIXe siècle*

Le khâtam dans l'histoire

Au cours de l'histoire, le khatam était tellement apprécié à la cour que certains princes en apprenaient la technique au même titre que la musique, la peinture ou la calligraphie. L'ère timouride est ainsi marquée par la réalisation de splendides travaux de khâtam. Le style du khâtam actuel en Iran s'est développé à partir de cette époque. Nous pouvons retracer l'évolution de l'art du khâtam en quatre périodes principales:

L'ère safavide, l'époque de l'épanouissement du khâtam: Les rois safavides considéraient cet artisanat comme un art décoratif, qui était particulièrement apprécié par les aristocrates et les personnes fortunées. Sa présence ne se limitait pas aux décorations des palais royaux et il était également utilisé pour orner les lieux saints et religieux. A cette époque, on réalisait également beaucoup de tables, de boîtes à bijoux et de miroirs en khâtam. L'utilisation de nouvelles formes géométriques, matériaux et couleurs fait également partie des caractéristiques les plus importantes du khâtam à l'ère safavide.

L'ère Zand: Cette époque peut être considérée comme celle du développement et du perfectionnement du khâtam. Pendant les vingt ans de règne des Zands, les arts décoratifs et artisanats de l'Iran ont connu une évolution considérable, surtout durant le règne de Karim Khân Zand. Nous pouvons citer l'utilisation du pentagone et de l'octogone dans cet artisanat comme l'une des caractéristiques remarquables de cette époque.

L'ère qâdjâre: Cette époque est celle de la décadence du khâtam. La haine des Qâdjârs vis-à-vis des Zand influença l'ensemble des couches sociales, et aboutit à la destruction de ce qui était lié à cette dynastie. Les artisans spécialisés dans le khâtam vécurent alors une situation très difficile, et leur nombre diminua fortement. Néanmoins, une minorité d'artistes essaya d'innover dans ce domaine, en employant notamment d'autres motifs géométriques comme l'hexagone.

L'ère pahlavi: Cette période peut être considérée comme celle de la renaissance du khâtam. Grâce à l'attention accordée aux arts et à l'artisanat à cette époque, le khâtam connut de nouvelles utilisations pour décorer lieux et objets. La grande salle en khâtam du Palais de marbre fait partie des chefs-d'œuvre de cette époque. Avant la construction de cette salle en khâtam, cet artisanat était majoritairement utilisé seulement sur des petits objets portables comme des boîtes à bijoux, des miroirs… L'ornement du palais de marbre entièrement réalisé en khâtam est donc une nouvelle création dans cet artisanat. Aujourd'hui, l'Iran est considéré comme le centre le plus important et le plus actif de la fabrication de khâtam dans le monde. On ne peut se promener autour de la place centrale d'Ispahan ou dans les boutiques du bazar de Shirâz sans remarquer ces boîtes incrustées de motifs géométriques d'une finesse incroyable. ■



▲ *Boîte peinte et décorée selon la technique du* khâtamkâri

Bibliographie:

- Jazâyeri, Zahrâ, *Khâtamsâzi-e Irân* (La fabrication du khâtam de l'Iran), éd. Sanâye dasti-e Irân, 1985.
- Rouzi Talab, Gholâm-Rézâ; Jalâli, Nâhid, *Honar-e khâtam* (L'art du khâtam), éd. Samt, Téhéran, 2002.
- Sattâri, Mohammad, *Khâtamsâzi*, éd. Amir Kabir, Téhéran, 1988.
- Tahouri, Delshâd, *Honar-e Khâtamsâzi dar Irân* (L'art de la fabrication du khâtam en Iran), éd. Soroush, Téhéran, 1986.



L'artisanat de l'émaillage (*minâkâri*) en Iran

Hodâ Sadough

L'émaillage ou *minâkâri*, connu également sous le nom de «miniature de l'incendie» est un des éléments essentiels de l'artisanat iranien. L'émaillage comprend à la fois la peinture, la coloration et l'ornement de la surface de métaux et de tuiles par la fusion de couleurs brillantes, qui sont décorés selon des motifs et dessins finement ouvragés.

Le terme de *minâ* est la forme féminine de *minou* en persan, qui signifie le ciel. *Minâ* fait ainsi référence à la couleur azur du ciel. L'artisanat du *minâkâri* tire son origine de l'époque sassanide, où il a été initialement conçu et pratiqué par les artisans iraniens avant de se répandre par la suite et par les Mongols, jusqu'en Inde. Néanmoins, la pratique de cet artisanat durant la période islamique et notamment avant le règne du septième souverain Mongol Ghâzân Khân, n'est pas attestée. Ce dernier avait de solides connaissances en chimie qu'il aurait employées notamment dans le domaine de l'émaillage, contribuant à relancer sa pratique. Quelques siècles plus tard, le touriste français Jean Chardin, ayant visité l'Iran sous le règne des Safavides, fait allusion dans son journal de voyage à une œuvre d'art émaillée qui comprenait des motifs d'oiseaux et d'animaux sur un fond floral en bleu clair, vert, jaune et rouge.

Plus techniquement, le *minâkâri* peut être défini comme une technique de fusion de verre en poudre, fondu à chaud, généralement entre 750 et 850 °C. La poudre fond, s'écoule et durcit sur une surface lisse, résistante et vitreuse recouverte de métal, verre ou céramique. L'argent constitue une matière de base dans l'émaillage favorisant la fusion entre l'émail fondu et le métal. Les peintures et les modèles utilisés pour les travaux en émail en Iran sont des motifs traditionnels dont le choix depend du goût et des préférences de l'artiste. Dans la version persane de l'émaillage, le cuivre et l'argent sont les métaux les plus utilisés. On utilise également des outils spéciaux tels que fourneaux, pinces, machines de presse et pinceaux. L'émail est généralement utilisé pour embellir des vases, des bijoux et des chandeliers ainsi que les portes et les lustres des lieux saints. L'or a été utilisé traditionnellement pour l'émaillage des bijoux du fait de sa solidité et de son lustre qui fait ressortir les

couleurs des émaux. L'argent a été introduit plus tard et employé pour des objets tels que des boîtes, des bols, des cuillères et d'autres pièces d'art. D'autre part, le cuivre qui est utilisé pour des produits artisanaux a été introduit après l'adoption de la Loi du contrôle de l'or (Gold Control Act) selon laquelle les émailleurs du monde entier furent contraint de remplacer l'or par un nouveau materiel.

La province d'Esfahân est sans aucun doute le berceau de l'artisanat de l'émaillage en Iran. La décoration de métaux constitue l'une des caractéristiques éminentes de l'art de cette ville. Le *minâ* fait ici plus précisément référence à la couche de couleur vitreuse qui se cristallise par la chaleur sur différents métaux, en particulier le cuivre. Bien que cette démarche soit abondamment utilisée dans l'industrie pour la production des ustensiles métalliques, elle a attiré l'attention des peintres, des orfèvres et des graveurs métalliques depuis longtemps. Le *minâkâri* peut etre divisé en trois catégories: la peinture émaillée, le *tchârkhâneh* ou en carreaux et la cavité émaillée. La peinture émaillée reste aujourd'hui la seule forme de l'artisanat de *minâkâri* qui a été préservée à Ispahan; les musées de l'Iran et de l'étranger témoignant de l'attrait des artistes pour cet art depuis les périodes achéménide et sassanide. Les émaux sont si délicats que peu d'entre eux ont survécu jusqu'à nos jours. Cependant, certains documents historiques indiquent que tout au long de la civilisation islamique et pendant les dynasties seldjoukide, safavide et zand, un grand nombre de plats et objets émaillés étaient fabriqués. La plupart des plats émaillés antiques datent de la dynastie qâdjâre, entre les années 1810-1890. Il existe également des boucles d'oreille, bracelets, boîtes, vases, et des plats en or avec de belles peintures aux couleurs bleues et vertes datant de cette période.

La Première Guerre mondiale suivie par la révolution sociale en Iran entraîna une période de stagnation qui se perpétua durant près d'un demi-siècle. Toutefois, cet art s'épanouit encore une fois, tant d'un point de vue quantitatif que qualitatif, grâce aux efforts d'Ostâd Shokrollâh Sani'zâdeh, grand maître de l'émaillage et peintre remarquable d'Ispahan dans les années 1930-1970.

La peinture émaillée reste aujourd'hui la seule forme de l'artisanat de *minâkâri* qui a été préservée à Ispahan; les musées de l'Iran et de l'étranger témoignant de l'attrait des artistes pour cet art depuis les périodes achéménide et sassanide.

La précision et la persévérance sont deux qualités essentielles dans la pratique de cet artisanat. L'ornement est d'abord réalisé sur de l'argent, puis l'artiste dessine le motif désiré. Le graveur doit ensuite ébaucher ce motif pour faire adhérer solidement l'émail au métal. L'émailleur orne ensuite le dessin gravé avec des couleurs spéciales appelées *minâ*. Un seul morceau de *minâ* passe à travers de nombreux strates pour atteindre sa perfection. Les motifs géométriques complexes du *minâkâri* symbolisent divers éléments d'une structure de croyances qui a évolué durant les siècles, depuis la domination du mithraïsme jusqu'à l'époque actuelle. A titre d'exemple, le médaillon central qui se trouve en général sur les plats émaillés symbolise Mithra, le soleil. Les années suivant la période de stagnation du début des années 199o ont été marquées par un



▲ *Objets de* minâkâri *d'Ispahan*

renouveau du *minâkâri* avec la création d'un nombre considérable d'objets émaillés.

Le processus de fabrication de tels objets n'est pas très compliqué. Tout d'abord, un substrat métallique comme le cuivre, l'argent ou le laiton est choisi, travaillé et mis en forme par des chaudronniers. Cet objet métallique mis en forme constitue la base de l'émail.

Les motifs géométriques complexes du *minâkâri* symbolisent divers éléments d'une structure de croyances qui a évolué durant les siècles.

Dans le passé, l'émail était appliqué sur la tuile, la céramique et le verre, mais aujourd'hui, le cuivre est le plus souvent utilisé car il est malléable et souple. Il est préférable d'utiliser une couche de cuivre de première main qu'une recyclée. Le corps est recouvert d'un émail par trempage. Puis il est chauffé à une température maximale de 750 °C et recouvert d'un glaçage de meilleure qualité. Il est ensuite de nouveau chauffé. Cette étape est habituellement répétée trois ou quatre fois. Généralement, l'émail est constitué de silicium, magnésium, potassium, plomb, pierres précieuses, feldspath, kaolin, zirconium, étain et d'acide borique. Le corps métallique vitré et chauffé est maintenant prêt pour tout type de motifs, selon la créativité de l'artiste. Cette étape est appelée la peinture avec des couleurs magiques. Ces couleurs sont obtenues à partir des produits chimiques suivants:

1- Vernis blanc: étain, cristal au plomb, silex

2- Couleur turquoise: cristal au plomb, étain, silex, galets de cuivre

3- Jaune: oxyde de fer, oxyde d'étain, oxyde de plomb

4- Noir: oxyde de fer, dioxyde de manganèse, plomb, oxyde de cobalt

5- Violet rouge: Crystal, nitrate d'ammonium, or dissous

6- Vert: bardeaux de cuivre, verre flint (pierre), chromate de plomb

7- Marron: Oxyde de chrome vert, oxyde de fer, oxyde de zinc

8- Bleu: oxyde de cobalt, oxyde de zinc, silex.

Une fois que la peinture est terminée, les plaques émaillées sont remises au four à une température d'environ 600 °C, ce qui fait ressortir les couleurs finales. Dans le passé, les colorants inorganiques étaient utilisés dans cet art, mais aujourd'hui les

couleurs chimiques sont davantage utilisées.

Les critères influant sur la qualité de l'object sont la sélection d'un métal approprié, la décoration, le type de chauffe et enfin le goût et la précision de l'artiste. L'oeuvre d'art émaillée peut être abîmée par les dommages des bords du corps causés par des chocs mécaniques ou le manque de chauffe approprié, ainsi que des défauts dans la base en métal (comme ayant une strie dans la couche métallique) ou un manque de jonction forte entre les différentes couches.

Différents types de motifs symétriques iraniens sont utilisés dans les peintures *minâkâri*, telles que l'*eslimi*, qui est l'un des motifs islamiques bien connu également utilisé dans l'architecture traditionnelle. La beauté de l'œuvre dépend du temps de chauffe et de la précision de l'artiste. La calligraphie finale est conçue sur le corps avant de se stabiliser par la cuisson. Comme nous l'avons évoqué, le plus grand risque pour l'émail est la séparation de la surface décorée en raison d'un choc mécanique. Par conséquent, des précautions doivent être prises lors du transport de l'œuvre. Si une partie de l'émail est séparée, elle doit être réparée immédiatement, sinon elle peut également endommager les autres parties. L'émail peut être lavé sans problème avec une éponge et de l'eau chaude car l'émail est recouvert d'un glaçage transparent.

Les Iraniens sont connus pour produire des objets de *minâkâri* de la plus haute beauté. Comme nous l'avons évoqué, le grand maître de l'émaillage d'Ispahan est Shokrollâh Sani'zâdeh, dont l'ancêtre était un peintre renommé. L'une des œuvres inestimables de ce maître a été utilisée pour l'impression d'un timbre en vue de rendre hommage à l'artisanat iranien en 2008. L'objet original est conservé au Musée des arts traditionnels et de l'artisanat. Parmi les élèves distingués de Sani'zâdeh, nous pouvons nommer Gholâmhossein Feizollâhi, qui se distingue notamment par la beauté de ses motifs. Actuellement, certains artistes d'Ispahan continuent de produire des objets d'une grande finesse. Ces artistes présentent leurs œuvres dans la rue Tchahâr-Bâgh aux environs de la place Naqsh-e Jahân. ■

Les critères influant sur la qualité de l'object sont la sélection d'un métal approprié, la décoration, le type de chauffe et enfin le goût et la précision de l'artiste.



▲ *Artisanat de* minâkâri *préservé à Ispahan - Photo: Rezâ Milâni*



▲ *Objets en céramique, Lâlejin, province de Hamedân*

Artisanats traditionnels de l'Iran: la poterie, la tuile émaillée, la céramique avant l'islam

Jamshid Mehrpouyâ

Traduit par
Royâ Razzâghi
Universite Azâd Islamique, branche centrale

Si l'argile constitue la matière première des objets faits en pâte argileuse, la céramique doit cependant son éclosion, sa renommée et sa survivance aux travaux des artisans qui l'ont ornée avec des couleurs et des dessins splendides. Au début, les objets faits à partir d'argile servaient uniquement à subvenir aux besoins quotidiens des premiers hommes qui s'en servaient pour y mettre leur nourriture. Peu à peu, les progrès survenus dans le domaine de l'art contribuèrent au développement de l'ornement des objets en pâte argileuse de différents dessins et gravures.

La céramique dans le monde

Comme les premiers hommes fabriquaient des pièces de vaisselle en argile, la céramique mérite donc d'être considérée comme l'un des artisanats le plus ancien et le plus en usage dans le monde entier. Nous ne possédons certes pas de documents susceptibles de nous informer sur la genèse de cet artisanat, cependant selon certaines estimations, il serait apparu entre 7000 et 10 000 av. J.-C., et fut d'abord pratiqué par des femmes. Selon Maurice Dumas, cet art est né au moment où il devait naître, c'est-à-dire au temps où les hommes ont appris à cultiver la terre et ont eu besoin de récipients afin de conserver leur récolte.[1] De la période néolithique (7000 av. J.-C.) nous sont transmis des indices nous conduisant vers les premiers objets fabriqués en pâte argileuse. Ces hommes qui ne connaissaient pas l'art de faire cuire la tuile, laissaient sécher à l'air ou exposaient au soleil les objets qu'ils fabriquaient en pâte argileuse. Ainsi, les tuileaux restés de cette période sont fragiles et non-résistants. Selon Herbert Read, *«les débris de tuile restés de cette période dénotent à quel point les premiers hommes qui n'avaient ni divinité, ni calligraphie, ni littérature, ni science, fabriquaient des objets qui, même aujourd'hui, sont admirables»*.[2] J. Glack attribue les premières pratiques de cet art aux habitants des vallons du Mexique, aux Amérindiens, aux Thaïs, aussi bien qu'aux habitants de quelques régions de l'Afrique. Quant à l'Iran, il cite les noms des provinces telles

que le Baloutchistân, le Kurdistân et le Guilân. Selon Maurice Dumas, les Egyptiens antiques fabriquaient des objets en pâte argileuse; les tuileaux qui nous sont transmis de cette ère prouvent cette hypothèse. Bien que les Egyptiens possédaient la matière brute de cet art, les restes des objets en pâte argileuse qui nous sont parvenus dénotent une certaine impureté dans leurs matières premières par rapport à ceux transmis par les Grecs. Ainsi peut-on prétendre que les Grecs étaient plus doués, plus habiles et plus avancés dans la pratique de cet art, cependant, leur notoriété ne fut que de courte durée en raison de l'augmentation des échanges commerciaux entre les îles ioniennes, la Mésopotamie et le plateau iranien, puisque les commerçants préféraient désormais importer de l'Iran des objets en pâte argileuse, et le style et l'art des Iraniens sont à remarquer dans la céramique grecque.

De l'époque de Périclès (Ve siècle av. J.-C.), considérée comme l'âge d'or de la civilisation athénienne, des objets fabriqués avec de la pâte argileuse de couleur rouge et ornés de dessins représentant les mœurs de cette nation nous sont parvenus, portant des traces de l'influence de la céramique iranienne. Toujours selon Dumas[3], c'est à partir du IIIe siècle av. J.-C. que nous sommes témoins à la fois de l'invention des premiers tours de potier et des fours destinés à faire cuire la tuile. Il est à noter qu'à l'âge de l'apogée de la céramique en Grèce, les Iraniens fabriquaient plutôt des objets luxueux et décoratifs avec des pierres et des métaux précieux. La période de l'éclosion de la céramique chez les Iraniens est postérieure de mille ans à l'âge d'or de la céramique grecque. Selon le professeur Mehdi Bahrâmi, «*en Iran, dès la période kassite (IIe millénaire av. J.-C.), l'utilisation du vernis sur les statuettes en pâte argileuse était courante. Ces statuettes couvertes de vernis blanc très brillant ont été découvertes dans la région de Suse et il est probable que cette technique soit passée de l'Iran à la Chine. Cependant, les échanges commerciaux entre l'Iran et la Chine ont duré plus de dix-huit siècles sans que l'Iran puisse rivaliser avec la Chine dans le domaine de la fabrication de la porcelaine.*»[4]

La céramique en Iran durant l'Antiquité

Parmi les arts, la céramique occupe une place privilégiée grâce au caractère résistant de sa matière brute qui, contrairement au bois et au métal, ne se désagrège pas facilement et peut fournir aux chercheurs de précieuses informations. A la suite des excavations et découvertes archéologiques, et d'après les estimations de Mohammad Youssef Kiâni, durant l'Antiquité, cet art était particulièrement florissant dans quatre régions du plateau iranien: à l'ouest des montagnes du Zagros (actuelle province de Kermânshâh), sur le littoral sud de la



▲ *Rhyton en céramique représentant une vache à bosse, objet découvert au cimetière de Tappeh Mârlik, Guilân, env. IXe siècle av. J.-C., Musée du Louvre*



▲ *Céramique de l'époque achéménide, Persépolis*

Caspienne (provinces de Guilân et Mâzandarân), au nord-ouest du plateau iranien (province d'Azerbaïdjan) et au sud-est de l'Iran (Sistân et Baloutchistân).

A la suite des dernières excavations effectuées à la lisière du désert central de l'Iran, on a découvert des tuileaux dont l'ancienneté remonte à 8000 ans av. J.-C. De même, les investigations effectuées dans la région de Herssin et de Ganjeh Darreh, les céramiques découvertes à Ghazvin, Kâshân et au Mâzandarân font dater l'âge général de la céramique en Iran à 7000-8000 av. J.-C. Ainsi, avant même l'invention des premiers tours de potiers, des céramiques ornées de dessins de plantes et d'animaux symboliques étaient fabriquées. L'invention du tour de potier contribua non seulement à faciliter la fabrication des objets en pâte argileuse, mais joua aussi un rôle important dans l'évolution de cet art, permettant aux artisans de donner des formes plus variées à la matière brute. Après l'invention du tour de potier, la céramique se développa encore plus et beaucoup d'objets en pâte argileuse de formes variées datant du Ve millénaire av. J.-C. ont été découverts au nord de l'Iran. Une autre importante série d'objets, notamment des assiettes et des pots de couleur rouge, grise et noire aux motifs animaliers datant du IIIe millénaire av. J.-C. a été également découverte, ainsi que, dans la région d'Amlash au Guilân, deux types d'objets en pâte argileuse datant du IIe millénaire av. J.-C., les uns subvenant aux besoins des vivants et les autres retrouvés dans les tombeaux des morts inhumés.



▲ *Cruche en céramique en forme de vache, période ashkanide, 226-160 av. J.-C., sud-ouest de l'Iran*

Outre la province du Guilân, les archéologues ont récemment entrepris de faire des excavations dans d'autres régions du Sistân et Baloutchistân, notamment les champs de Kalpouregân (situés à 35 km de Sarâvân) et y ont découvert des céramiques vieilles de dix millénaires. Les habitants de Kalpouregân fabriquent, encore aujourd'hui, des objets en argile à la manière traditionnelle de leurs ancêtres: ils modèlent l'argile à la main et créant des objets du quotidien tels que bols, coupes ou assiettes, les font cuire dans des fours également construits selon un plan ancestral.

La céramique durant la période mède

Nous ne possédons presque aucune

information sur l'évolution de la céramique durant la période mède. Cependant, de nombreux objets en pâte argileuse ont récemment été découverts dans le Lorestân et le Kurdistân, dans les régions de Nouchidjân et Malâyer que les archéologues attribuent à cette période. Même si les tuiles de la ziggourat de Tchoghâzanbil étaient déjà couvertes de vernis au XIIe siècle av. J.-C., ces découvertes tendent à montrer que les Mèdes furent les premiers à enduire leurs céramiques de vernis.

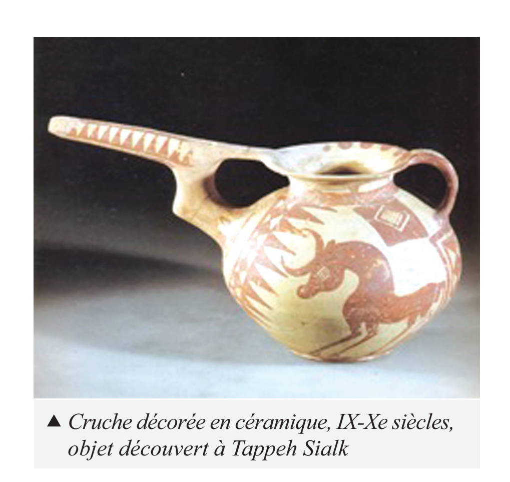


▲ *Plat en céramique avec une figuration humaine, objet découvert au sein de l'Acropole de Suse, 6000 av. J.-C., période élamite, Musée du Louvre*

La céramique sous les Achéménides

La montée au pouvoir des Perses date du VIe siècle av. J.-C. Les Achéménides ont contribué à la diversification des objets fabriqués en pâte argileuse. De cette ère, nous sont transmis des objets ornés de gravures ou de calligraphies. La céramique était notamment utilisée dans la décoration des palais et l'on voit, sur les tuiles des palais royaux, des motifs et des thèmes en relief recouverts de vernis et représentant des têtes d'hommes ou d'animaux. De nombreux vestiges de céramiques achéménides, recouverts de vernis, ont également été découverts à Suse.

Les Achéménides favorisèrent à tel point l'évolution de la céramique que les techniques de cet art furent diffusées dans d'autres pays. L'amélioration des techniques et l'invention de nouvelles méthodes de céramique furent également le résultat de l'intérêt des Achéménides pour les objets décoratifs luxueux. Parmi d'autres progrès accomplis dans le domaine de l'évolution de la céramique, on peut notamment citer l'amélioration de l'utilisation du vernis sur des tuiles et des céramiques. L'ère achéménide fut donc un âge d'or pour la céramique, néanmoins, l'éclosion de l'art de la ciselure et du travail sur métal commença à remplacer la céramique dans la production d'objets luxueux. De plus, sous les Achéménides, l'art consacré à la cour ne pouvait pas subir des critiques susceptibles de concourir à son évolution. Les meilleures briques enduites de vernis étaient utilisées pour la construction des palais du roi Artaxerxés à Suse.[5] Ces tuiles représentant des vaches ailées, des



▲ *Cruche décorée en céramique, IX-Xe siècles, objet découvert à Tappeh Sialk*

▲ *Gobelet en céramique décoré de motifs géométriques, de 1000 à 600 av. J.-C., Iran*

lions et des dragons de Persépolis et teintées de couleur verte, jaune, bleue et noire, sont actuellement conservées pour la plupart au Louvre.



▲ *Objet en céramique décorée avec des motifs de bouc*

La pratique de la céramique sous les Séleucides et les Arsacides

La céramique arsacide se divise en deux grandes périodes:

1. L'art antique des Parthes
2. L'art qui débute avec la montée au pouvoir de Mithridate II le Grand et présentant des similitudes avec celui des Achéménides. Les premiers objets fabriqués en pâte argileuse des Parthes ont été découverts dans leur capitale Nisa située aux environs du désert Karakorum.

En raison de l'influence hellénistique de la période séleucide, des objets fabriqués avec de la tuile émaillée et présentant des caractéristiques propres à la céramique grecque ont également été découverts dans les ruines des palais parthes. De façon générale, l'ère arsacide vit un changement notable de l'artisanat de la céramique. Parmi les objets propres à cette période, on peut citer les coupes émaillées.

Selon Christie Willman, les Arsacides effectuaient de notables échanges commerciaux avec les Romains, de Byzance jusqu'en Italie.[6] Ainsi, les céramiques iraniennes étaient non seulement connues et réputées mais aussi imitées à l'est et à l'ouest, notamment dans les régions méditerranéennes. L'art zoroastrien offre également des objets tels que les céramiques enduites de vernis bleu-turquoise ou vert découvertes dans le Temple d'Anâhitâ.[7] L'étude des objets en pâte argileuse, notamment par le professeur Seyfollâh Kâmbakhsh Fard, a fourni d'importantes informations archéologiques sur ces différentes périodes. Ainsi, on a pu conclure, sur la base d'objets trouvés au cours de récentes excavations, que même si l'insécurité régnante à l'époque séleucide eut pour résultat un déclin important de la céramique, durant l'ère arsacide, elle

continua à évoluer et se fortifier.

Parmi d'autres objets importants datant de l'ère arsacide, on peut citer les cercueils vernissés ou non, de couleur rouge, grise et jaune, découverts lors d'excavations récentes au Guilân et Sistân-Baloutchistân.[8] Selon Niâzmand, la ressemblance entre des céramiques chinoises de la période des Han (-206-220) avec des céramiques arsacides (notamment l'émaillage et un usage dominant du vert) laisse penser des échanges techniques entre l'Iran et la Chine. Cette hypothèse paraît d'autant plus logique que des relations commerciales importantes liaient alors les deux empires au moyen de la Route de la Soie. Ainsi, durant l'ère arsacide, la céramique iranienne s'éloigna de l'influence hellénistique et se rapprocha de l'art iranien populaire, dont la portée s'étendait de l'Euphrate jusqu'aux frontières de la Chine, de l'Inde et du Levant.

La céramique sous les Sassanides

Si la période sassanide est connue pour les progrès culturels et scientifiques qu'elle engendra, la céramique n'y connut ni évolutions ni innovations. Les objets en pâte argileuse de l'ère sassanide étaient généralement destinés à un usage pratique, d'où le grand nombre de céramiques tels que bols, pots, tonneaux et bidons, retrouvés à Kangâvar, Torangtappeh, Kermân ou Dasht-e Gorgân. Fabriqués avec de l'argile, ces objets avec des bords repliés sur lesquels étaient gravés des mots en pahlavi. Il est à mentionner que ces objets n'étaient pas vernis. Selon Mahmoud Mâherronnaghsh, «*l'art en général et plus particulièrement l'architecture évoluèrent sous les Sassanides. Les palais du Fârs, Kermanshâh et de la Mésopotamie, dont*



▲ *Musicien, céramique, XIIe siècle, Iran, Metropolitan Museum*

l'architecture peut rivaliser avec celle des Achéménides, datent de cette période. Sous les Sassanides, l'art, en avance sur

> Les investigations effectuées dans la région de Herssin et de Ganjeh Darreh, les céramiques découvertes à Ghazvin, Kâshân et au Mâzandarân font dater l'âge général de la céramique en Iran à 7000-8000 av. J.-C. Ainsi, avant même l'invention des premiers tours de potiers, des céramiques ornées de dessins de plantes et d'animaux symboliques étaient fabriquées.

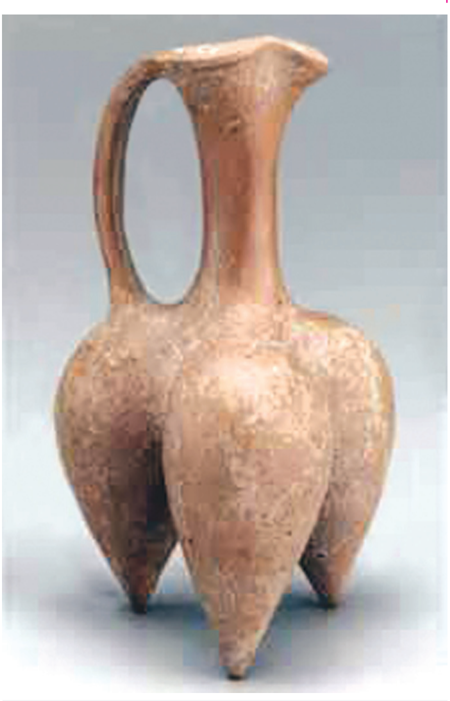
son temps, dépassa les frontières de l'Iran pour influencer les pays voisins.»[9]

Nous avons déjà mentionné que la ciselure, et en général le travail sur l'argent avait éclipsé l'art de la céramique. Cependant les Sassanides nous ont laissés



▲ *Jarre en céramique décorée avec un motif de bouc, 4000 av. J.-C., Tappeh Sialk, Metropolitan Museum*

Les Sassanides fabriquaient des objets en pâte argileuse avec des têtes d'animaux sacrés, en utilisant des techniques propres à eux et différentes de celles utilisées par les Achéménides ou les Arsacides.



▲ *Cruche en céramique à trois pieds*

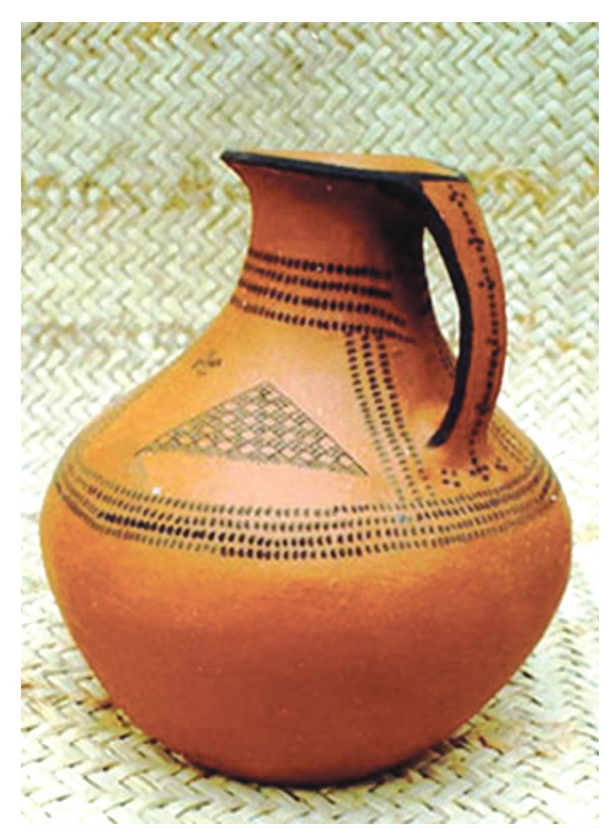
des céramiques et des céramiques vernies. Les artisans recouvraient les reliefs de plâtre employés dans les bâtiments, avec une couche formée d'un mélange de gomme tragacanthe, d'amidon et de lait afin de garantir leur résistance. Les Sassanides fabriquaient des objets en pâte argileuse avec des têtes d'animaux sacrés, en utilisant des techniques propres à eux et différentes de celles utilisées par les Achéménides ou les Arsacides.

Durant cette période, la civilisation byzantine s'est aussi beaucoup inspirée des Iraniens dans le domaine du textile, de la céramique et de la céramique, contribuant par là à la survivance de ces arts. Même si l'éclosion de l'art de la ciselure avait quelque peu déclassé la céramique, cependant, les hommes de la classe moyenne utilisaient encore des objets en pâte argileuse pour leurs besoins journaliers. Le commencement du règne des Sassanides, avec la montée au pouvoir d'Artaxerxés Ier, le développement de la culture chez les Iraniens, puis ensuite avec l'arrivée de l'islam incitèrent les artisans à se tourner vers les arts et artisanats traditionnels. Les planchers des palais et des temples restés de cette époque à Firouzâbâd et à Ctésiphon étaient ainsi recouverts de céramiques.[10]

Avant les Sassanides, le vernis n'était pas de bonne qualité et s'effaçait facilement. Ainsi, les artisans iraniens ne pouvaient donc pas aisément orner les objets qu'ils fabriquaient. C'est donc vers la fin du règne des Sassanides que l'emploi du vernis se généralisa sur les objets fabriqués en argile. A ce propos, de nombreux objets en pâte argileuse et enduits de vernis datant du Xe siècle ont été découverts à Neyshâbour. Un document incontestable sur la manière de faire cuire les objets nous informe que les fours étaient situés à une hauteur d'environ 2, 50 m du sol. A l'intérieur



▲ *Lanterne en céramique, IXe-Xe siècles, Neyshâbour, Metropolitan Museum*



▲ *Vase décoré en céramique, Kalpouregân, province de Sistân et Baloutchestân*

des fours se trouvaient rangées des niches sur lesquelles on plaçait à la fois d'au moins 1.6 pots de tailles moyennes. Les potiers allumaient les fours pendant huit heures et ne désenfournaient les pots qu'après 48 heures, leur laissant ainsi suffisamment de temps pour absorber les couleurs, vertes et bleues. On se servait de bois en tant que combustible.

Après la Révolution, la reprise de nombreuses céramiques antiques iraniennes illégalement détenues par d'autres pays a permis à l'Iran de constituer une magnifique collection de céramiques, dont une grande part est conservée au Musée Irân-e Bâstân. ■

---

1. Maurice Dumas, *Histoire générale des techniques*, traduit par Abbâs Arâghi, éd. Amir Kabir, Téhéran, 1983, pp. 94-96.
2. Herbert Read, *The Meaning of Art,* traduit par Najaf Daryâbandari, éd. Livres de poche, 1972, pp. 29-30
3. Maurice Dumas, *Op.cit.* p. 232-233.
4. Bahrâmi Mehdi, *Serâmic-e Jâpon dar gozargâh-e zamân* (La céramique japonaise au fil du temps), Téhéran, 357, p.p. 7-28
5. Cité dans: Mortezâ Râvandi, *Târikh-e ejtemâ'i-e Irân* (Une histoire sociale de l'Iran), tome I, éd. Amir Kabir, 1975, p. 502.
6. Cité in L'art et la culture sous les Achkanides traduit par Djalil Ziâpour, 1979, pp. 62-69.
7. *Ibid*., p. 94.
8. Mohammad Youssef Kiâni, *Pishineh-ye sofâl va sofâlgari dar Irân* (Histoire de la poterie et de la céramique en Iran), Téhéran, 1979, p. 11.
9. Mahmoud Mâherronnaghsh, Mahmood, *Tarh va ejrâye naghsh dar kâshikâri Irân* (Croquis et fabrication des tuiles émaillées en Iran), éd. Musée Rezâ Abbâssi, Téhéran, 1982, Tome I, p.13
10. *Ibid.*

La mosaïque sur bois (*moarragh*) en Iran

Aryâ Aghâjâni



▲ *Moarragh sur bois de bigaradier*

Une connaissance, Saideh Moghader, est professeure de *moarragh* depuis six ans. Elle a appris son art dans un institut spécialisé où elle a étudié pendant trois ans. Nous l'avons interrogée à ce sujet.

Qu'est-ce que la mosaïque sur bois?

C'est un tableau qui est fait avec des chutes de bois de couleurs. Elles sont soigneusement découpées et assemblées pour former un dessin. C'est un travail qui s'inspire de la faïence. La plupart du temps, nous conservons la couleur naturelle du bois. Si cet art est surtout employé pour réaliser des tableaux, on s'en sert aussi pour décorer des meubles ou des chaises, mais c'est un peu plus technique. Comme mes élèves font des stages de courte durée, ici nous réalisons seulement des tableaux. On a deux sessions: une d'instruction de deux mois et demi; et par la suite, les élèves les plus avancés peuvent rester pour trois mois de plus et apprennent à travailler des motifs plus recherchés.



▲ *Quelques exemples de tableaux en* moarragh
Photo: A. Aghâjâni

Quels bois utilisez-vous?

Nous employons des bois très variés pour nous assurer une grande diversité de couleurs. Nous utilisons en particulier le bois d'oranger, de noyer, de grenadier ou d'acacia pour avoir différentes teintes comme le bordeaux, le marron, le blanc, le noir, le gris, le crème, ou le jaune. Mais certains souhaitent que la couleur de leur travail soit plus visible, ils le peignent donc légèrement avec de la peinture à l'eau. Dans tous les cas, il faut que le bois soit taillé en planche très fine.

Commet se déroule la réalisation d'un tableau?

Je choisis des motifs dans des livres spéciaux, mais si les élèves souhaitent travailler un dessin particulier, ils peuvent l'amener. On imprime l'image sur une feuille de papier et on colle ce modèle sur

une planche de bois fine (panneau de particules, agglomération de copeaux ou de sciure) qui comporte trois couches. Pour les grands tableaux, on utilise plutôt un bois plus léger.

Ensuite, on découpe les contours du dessin avec une scie. Ici le travail est précis, il faut faire très attention et bien se concentrer sur les contours, sinon la suite du travail sera compliquée: une erreur n'est pas rattrapable et il faudra tout recommencer. Une fois cela fait, on cloue le modèle sur une autre planche pour ne pas qu'il bouge quand on prendra les différentes pièces.

On prend les différentes parties qui composent le dessin, on les pose sur une tranche de bois de la couleur de notre choix et on découpe chaque pièce qui servira au tableau. Parfois, on utilise de la colle pour ne pas qu'elle bouge mais les clous tiennent mieux. Après, on y ajoute du polyester et on y passe du papier de verre pour un meilleur rendu. Ensuite les différents morceaux de bois sont assemblés ensemble pour former le motif définitif.

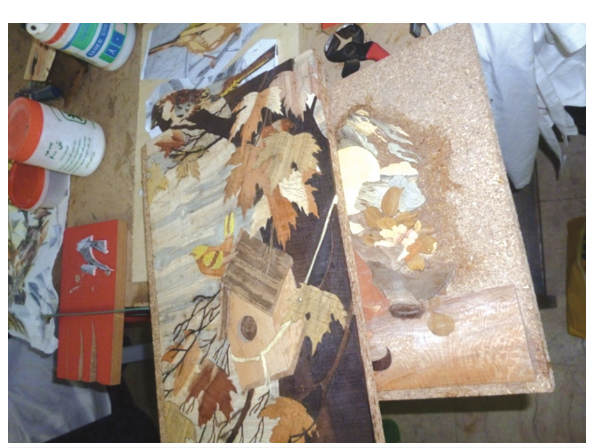
Exposez-vous vos travaux?

Oui, une fois par an. Le *moarragh* est un art relativement nouveau, ce sont surtout les jeunes qui sont intéressés par cette activité. On manque souvent de budget pour se procurer les matières premières nécessaires, les élèves contribuent donc à l'achat du bois et après ils peuvent emporter leur réalisation chez eux. Malheureusement, pour les mêmes raisons, il n'y a pas beaucoup de publicité et il est de plus en plus compliqué pour moi de vivre de cette activité.



▲ *Travail de* moarragh *intitulé* Zâmen-e Ahou *de Saïd Amiri. Le plan de l'ouvrage est tiré du tableau homonyme du peintre Farchtchiân. Il a été composé de morceaux de 30 types de bois différents.*

Pour joindre les deux bouts, je réalise des tableaux chez moi et par la suite, je les vends à des connaissances ou à de la famille. ■



▲ *Travaux en cours de finition - Photo: A. Aghâjâni*



▲ *Différents types de bois et outils utilisés dans l'art du moarragh*



▲ *Ouvrage de ciselure, d'Akbar Bozorgiân*

L'artisanat lié à la ciselure* en Iran

Shivâ Vâhed

La ciselure consiste à orner et à graver des motifs sur du cuivre, de l'argent, du laiton, etc. Cela consiste donc à créer des lignes et des motifs sur les objets métalliques au marteau et au moyen de burins. Le métal est une matière solide, résistante et malléable. Mou et malléable, le cuivre, premier métal utilisé dans l'art de la ciselure selon les archéologues et les historiens, est d'usage plus courant que d'autres métaux dans cet art. La ciselure est un art précieux dans la culture traditionnelle et spirituelle des Iraniens. Grâce au goût et à la pensée de l'artisan iranien, inspiré par les mœurs, la culture et la religion, la ciselure a pris forme sur les objets métalliques liés à l'artisanat et au cours de l'histoire, subissant des changements, elle s'est transmise d'une génération à l'autre. La ciselure se distingue de la gravure dans la mesure où cette dernière, comparée à la sculpture, consiste à créer une œuvre creuse, en bas relief, tandis que la ciselure est un travail traditionnel comparable au tissage du tapis.

Les artisans s'intéressent plus à la ciselure sur métal, car les objets ciselés ont une longue durée de vie. Comme les tablettes d'argile, les objets métalliques sont des ardoises permettant la transmission du

message des artisans à la génération suivante. Les thèmes et motifs courants, tels que les images de poissons, de monstres, de bœufs ailés, d'aigles, de lions et autres animaux réels ou imaginaires sont les symboles des mythes et des histoires. A chaque époque historique ou culturelle, la symbolique de ces motifs s'est modifiée sous l'influence de la situation sociale et des changements idéologiques et culturels. Ainsi, à chaque époque, le contenu et la forme des motifs ainsi que la forme des récipients ont été différents.

L'histoire de la ciselure en Iran

L'art et l'artisanat liés à la ciselure existent depuis des millénaires. Ses débuts datent de la découverte du métal, quand l'homme se familiarisa avec la fabrication des instruments métalliques et dès les IIe et IIIe millénaires avant J.-C., cet art trouva sa forme véritable et s'épanouit durant le Ier millénaire avant J.-C. En Iran, des objets ciselés datant de cette époque ont été découverts durant des fouilles au nord-ouest, au nord et à l'ouest du pays. A cette période, l'art de la ciselure avait atteint une maturité exceptionnelle. L'évolution de cet art se manifeste dans les objets découverts datant de l'époque préislamique, notamment achéménide et sassanide.

A l'époque achéménide, afin de créer la forme des objets et de les ciseler, de nouvelles techniques de moulage et de martelage furent mises en œuvre. A cette époque, la diversité des procédés de fabrication des récipients était remarquable; la plupart des objets étaient en or et en argent et avaient généralement un usage décoratif, perdant de plus en plus leur usage pratique. Cette diversité se prolongea plus ou moins jusqu'aux époques arsacide et sassanide. A l'époque sassanide, le développement du commerce entre l'Iran et l'Empire romain conduisit à un échange d'influences dans l'art de la ciselure, alors prospère, et on vit l'influence des motifs artistiques romains sur l'art de la ciselure iranien, en particulier sur les récipients en argent. Du fait que les rois sassanides s'intéressaient aux objets artistiques, cet art demeurait réservé à la noblesse et les métaux précieux, en particulier l'argent, étaient couramment utilisés. Les artisans s'inspiraient des motifs humains et animaliers, par exemple des scènes de chasse de la noblesse ou d'agapes. A cette époque, les techniques utilisées pour la fabrication des objets étaient celles du martelage, du moulage et de la taille du métal à l'aide d'un tour. Cette dernière technique était une innovation. Le tour à tailler les métaux, utilisé pour fabriquer des objets très fins, était construit sur le modèle du tour de potier. A l'époque sassanide, différentes techniques et méthodes décoratives des récipients ciselés furent inventées.

A l'époque achéménide, afin de créer la forme des objets et de les ciseler, de nouvelles techniques de moulage et de martelage furent mises en œuvre. A cette époque, la diversité des procédés de fabrication des récipients était remarquable; la plupart des objets étaient en or et en argent et avaient généralement un usage décoratif, perdant de plus en plus leur usage pratique.

Après l'arrivée de l'islam en Iran, en raison des restrictions quant à l'usage de l'or et de l'argent, les artisans se sont tournés vers le cuivre, le laiton et d'autres métaux pour fabriquer des récipients

ciselés. Cela entraîna une inactivité relative de l'art de la ciselure durant les premiers siècles après l'islam. Mais au fur et à mesure, pour l'incrustation des autres métaux, on réutilisa des métaux précieux comme l'or et l'argent et l'art de la ciselure prit modèle sur celui de l'époque sassanide. Au XIe siècle, l'usage du laiton se répandit. Les objets métalliques ciselés des Deylamites sont parmi les œuvres les plus célèbres de cette époque, remarquable par la qualité de cet art.

▲ *Coupe de vin en or datant du IIIe millénaire av. J.-C. découverte lors d'excavations archéologiques à Mârlik, Musée national d'Iran*

L'école de ciselure du Khorâssân, apparue au Xe siècle, atteignit quant à elle son point culminant à l'époque seldjoukide et les villes de Neyshâbour, Merv, Herât et Balkh devinrent des centres importants de la fabrication des œuvres ciselées. A l'époque seldjoukide, les motifs ciselés comprenaient généralement des musiciens, des danseurs, des hommes assis sur des trônes en forme de constellations, des animaux gambadant, des oiseaux, et des plantes telles que des vrilles de vignes. Cette époque marque le point culminant de la technique du découpage à claire-voie de la plaque de métal ainsi que de l'incrustation des métaux. Après l'attaque des hordes mogholes, cette école du Khorâssân, développée à l'est de l'Iran, au Khorâssân et en Transoxiane, continua son développement à l'ouest, suivant le mouvement de migration des artistes vers l'ouest, notamment le Levant et la Mésopotamie. Des régions comme le Fârs, l'Azerbaïdjan, la Syrie ou l'Egypte, et des villes comme Mossoul en Iraq, Alep en Syrie, Diyarbakir, Shirâz et Tabriz devinrent les grands centres de l'art de la ciselure, art promu par les gouverneurs de ces régions. A cette époque, cet art évolua et les œuvres ciselées furent marquées par les influences culturelles et artistiques nouvelles des lieux où elles étaient désormais créées.

Plus tard, l'utilisation de l'art de la calligraphie en ciselure se développa et l'intérêt des Timourides pour les arts entraîna le retour des artisans au Khorâssân et en Transoxiane. Après des années d'inactivité, Herât prospéra de nouveau artistiquement et devint le centre principal de l'art de la ciselure. A cette époque, le moulage et la ciselure sur métal furent repris et beaucoup d'objets

métalliques faits en cuivre, laiton, airain, fer et acier de cette période montrent la beauté et la qualité de la ciselure. Sous l'influence de la calligraphie, des motifs de versets coraniques, de prières, de hadiths, et de poèmes persans se manifestent et apparaîssent également dans les motifs des récipients dont la plupart sont ciselés de motifs végétaux et d'arabesques.

A l'époque safavide, l'art de la ciselure s'affina et les motifs devinrent de plus en plus fins et subtils. L'incrustation des métaux se développa et les récipients ciselés et à claire-voie furent ornés de différentes calligraphies, en particulier du *nasta'ligh*[1]. La finesse et la beauté des motifs humains et animaliers, diminués à l'époque timouride, reprit une place importante. A cette époque, à cause de l'officialisation des croyances chiites, les Saints Noms de Dieu, du prophète Mohammad et des Imâms ainsi que des poèmes persans furent ciselés et gravés en calligraphies sur les récipients. Par rapport à l'époque précédente, l'utilisation du cuivre de bonne qualité donne de l'éclat aux œuvres.

A l'ère qâdjâre, à cause de l'inattention des rois de cette dynastie, la ciselure déclina mais en revanche la fabrication de récipients émaillés se développa, la fabrication des épées en acier, prospère à l'époque safavide, continua. Les objets de cette époque (XVIIIe et XIXe siècles), montrent que les métaux précieux ont une place très importante dans la ciselure. De plus, cette période voit le développement de la fabrication des boîtes ciselées, ornées de calligraphies et incrustées d'or, ainsi que la fabrication d'astrolabes finement ciselés grâce à la technique du découpage à claire-voie. La fabrication de '*alam*[2] se développa également, et son travail de ciselage constitua une école indépendante de ciselure, toujours active aujourd'hui.



▲ *Cruche ciselée datant du XVIe siècle, style timouride. Autrefois, des cruches de ce type étaient enchaînées aux fontaines publiques, à la disposition des passants.*

Sous l'influence de la calligraphie, des motifs de versets coraniques, de prières, de hadiths, et de poèmes persans se manifestent et apparaîssent également dans les motifs des récipients dont la plupart sont ciselés de motifs végétaux et d'arabesques.

A l'époque contemporaine surtout du début de l'époque pahlavi jusqu'à aujourd'hui, l'art de la ciselure est devenu un artisanat imitant les styles des époques seldjoukide et safavide, avec un aspect plutôt commercial. Ces dernières années, grâce à l'effort des ciseleurs de l'Organisation iranienne du Patrimoine culturel, de l'Artisanat et du Tourisme,



▲ *Travail de ciselure*

les motifs anciens, accompagnés d'innovations, revivent et cet art est aujourd'hui enseigné dans les universités iraniennes.

> A l'époque contemporaine surtout du début de l'époque pahlavi jusqu'à aujourd'hui, l'art de la ciselure est devenu un artisanat imitant les styles des époques seldjoukide et safavide, avec un aspect plutôt commercial.



▲ *Outils en acier utilisés en ciselure*

Les métaux, les matières et les outils utilisés dans l'art de la ciselure

Solide, résistant, ductile et malléable, le métal est une matière minérale. Il peut être fondu, processus durant lequel il subit une réduction d'épaisseur et par la suite, il est possible de le réutiliser. Dans l'art de la ciselure, le métal n'est pas utilisé seul. Selon la propriété synthétique des métaux, nommée "alliage", les métaux se combinent et deviennent un métal neuf tel que l'airain, l'acier, le laiton et autres matières utilisées dans les industries.

L'alliage et les métaux les plus utilisés dans l'art de la ciselure d'aujourd'hui sont:

1- L'airain, composé de cuivre et d'étain. Il sera plus blanc et solide si la quantité d'étain est supérieure à la quantité de cuivre.

2- Le maillechort, composé de nickel, de cuivre et d'étain. Il est ductile et subit une réduction d'épaisseur.

3- Le laiton, composé de cuivre et de zinc. A haute température, sa souplesse augmente.

4- L'or, métal très mou et jaune. Il se dissout dans l'eau régale.

5- L'argent, métal blanc, malléable et ductile, facilement polissable.

6- Le cuivre, qui est l'un des principaux métaux utilisés dans l'art de la ciselure. Il est de couleur rouge tirant vers l'orange, malléable et ductile. Il fond à 1083°C et bout à 2595°C.

Parmi les outils employés directement dans l'art de la ciselure, dont les plus importants sont le marteau et le burin, on peut nommer: les pinces, la lime, le tamis, les ciseaux, le plâtre, le goudron, le compas, le moule, la pierre à huile, l'eau-forte, etc. Le marteau est un outil métallique à manche en bois. Dans l'art de la ciselure, on utilise un marteau



▲ *Ouvrages de ciselure de Hassan Parvaresh, Ispahan*

métallique afin de frapper sur le burin et de créer les motifs et celui-ci est en caoutchouc afin d'aplatir le métal ou de le mettre en relief. Le burin est une tige en acier trempé d'une longueur de 10 à 20 cm et d'un diamètre variable. Les burins, nommés différemment, ont des formes et des pointes variées. On peut les diviser en deux groupes: les burins à travaux très soignés en finesse et ceux à ornementations en relief.

En ciselure, le goudron est employé pour trois raisons:

1- Rendre le métal solide et éviter qu'il ne se casse sous les coups du marteau et du burin

2- Diminuer le bruit résultant des coups du burin sur le métal

3- Faciliter le travail

Les deux importantes techniques de fabrication des récipients sont le martelage et le moulage. Le moulage consiste à fondre le métal, le verser dans un moule, le refroidir et le congeler. Dans cette technique, grâce aux moules qui sont en général en bois, en plâtre, en plastique, en cire ou métallique, le métal fondu prend des formes variées. Les moules sont ouverts ou fermés. Quant au martelage, c'est une technique ancienne qui consiste en la mise en forme de l'objet à coups de marteau. ■

---

* Nommé *ghalamzani* en persan.

1. L'un des styles calligraphiques persans.

2. Emblème symbolique porté par les chiites durant les cérémonies du mois de Moharram.

Bibliographie:

- Hamzeh Lou, M., *Honar-e ghalamzani dar Irân* (L'art de la ciselure en Iran), Téhéran, éd. Bureau des Recherches culturelles, 2004.

De la Révolution islamique à l'artiste révolutionnaire

Alirezâ Bâghi*

Une grande partie de l'art islamique est basée sur la narration et le récit du passé. L'objectif est de raconter un événement inscrit dans un déroulement temporel contenant souvent une morale. La narration est omniprésente et indissociable de la communication. La tradition culturelle est fortement prédominante, comme le montre les ouvrages légendaires tels que *Le Livre des rois* et *Les Contes des mille et une nuits*. Ces textes nous permettent d'affirmer que l'art et la narration cohabitent depuis longtemps. L'artiste engagé fait appel à trois principes: le recours au langage, la représentation des événements et la dimension chronologique. A ce stade, l'art de la Révolution islamique démarre sous un aspect théâtral. Tandis que l'art figuratif l'emporte sur l'art abstrait car ce dernier est incapable de raconter un fait d'une façon significative, un art contestataire qui justement «conteste à taire», se formule et s'exprime dans l'art visuel et politique par le slogan révolutionnaire.

Mis en place, les éléments de suggestion et ceux de figuration donnent une pratique plastique à la narration, une nouvelle forme de langage. L'artiste participe aux représentations figurées du langage. L'œuvre est destinée à être traduisible dans le travail plastique, dans une écriture imagée et dans l'ensemble de sa composition. Par cette pratique (le souci de la chronologie), l'artiste cherche la réussite grâce à une seule image. Le pouvoir de suggestion d'une image dépend de sa puissance à représenter un événement.

L'image, concentrée sur une restitution mimétique de l'événement, se raconte par la position du narrateur. L'image doit montrer et le message doit raconter, intégrant ainsi le visuel à la situation du moment vécu. Dans la série des portraits muraux extraits des albums de famille, nous pouvons observer une dimension ordonnée, bien soignée.

Leur caractéristique graphique rappelle les photos utilisées comme modèles par les peintres du XIXe siècle, ou celles du Pop' Art, par leurs qualités de planéité, dans la représentation de sérigraphies, notamment. Il demeure indéniable que l'œuvre d'art se comprend par la lecture des images qui défilent, séquence par séquence. Les principes de réalisation de ce genre d'art figuratif sont proches de ceux de l'art islamique. Ces graffitis contestataires constituent un art spontané, improvisé, et interdit, dont la vérité dégouline sur les murs, en couleurs et en signes, à la manière du sang des martyrs.

Si au niveau plastique la solution ne semble pas simple à aborder, la tradition des miniatures persanes propose une issue. Les peintures juxtaposées, où il y a des visages qui se succèdent de manière estampée, évoquent un processus mnémonique. Une transformation de leur mode s'introduit de façon sémantique dans l'image. L'intensité dramatique est traduite par les gestes, le pli des vêtements et les ondulations du corps.

Nous touchons là un point essentiel: le genre figuratif relève du corps qui s'adapte au panorama de la scène artistique. Ces portraits se manifestent autour de l'imagerie religieuse qui représente les martyrs, les engagés de la guerre contre l'Irak, ou encore les Imâms, tels des saints. Ce langage plastique fort continue systématiquement jusqu'à aujourd'hui. C'est la juxtaposition de divers portraits dans le même style qui offre pourtant aux spectateurs la possibilité d'une lecture qui raconte l'évolution de la guerre au fil des années.

Le réalisme est accentué davantage par les paroles, qui aidées des images, apparaissent comme des pensées, et peuvent être considérées comme un révélateur plastique du travail par un effet réfléchissant. Ainsi les paroles sont intégrées à la dimension visuelle des œuvres. Il semblerait que

l'espace de communication entre l'image et le message réponde à la complémentarité que l'artiste cherche à créer. Ses décodages conduisent à l'alliance entre ces deux éléments, fruit de sa propre interprétation. L'expression d'une œuvre plastique, qui se marie avec le message et l'image, représente la combinaison de deux dimensions montrées et racontées. La préoccupation artistique est de réunir l'expression iconique et l'expression mimétique dans un dispositif plastique. Ceci constitue l'un des enjeux majeurs du travail. On peut également distinguer deux types de graffitis muraux: ceux observés directement par un photographe sur le terrain, et ceux, en cas d'absence du martyr au moment du fait, qui poussent l'artiste à avoir recours au procédé de l'album de famille, que nous avons précédemment évoqué. Pour les scènes de guerre représentant un rassemblement de guerriers avec leur armement, l'artiste ajoute souvent un personnage réel et important sur un point stratégique de la composition.

Effectivement, la mémoire culturelle des musulmans porte les traces de l'ensemble des portraits qui montrent une succession de visages plus ou moins estompés. La présence des femmes voilées sur les peintures témoigne de «la mémoire crucifiée» ou de «la souffrance». Cela rappelle les événements de Karbalâ où l'Imâm Hossein, le petit-fils du Prophète, s'était révolté contre le pouvoir de l'époque, en 680. La femme tient le corps du martyr comme une Pietà islamique. Ce procédé s'est développé jusqu'au perfectionnisme académique teinté de dolorisme. L'artiste y a ajouté parfois l'icône du Guide spirituel, ou un de ses aphorismes. Dans une ville proche de la Mer Caspienne, des images inachevées et des cadres vides abandonnés semblent témoigner de la fin de cette activité. Ces derniers rappellent les photos de Boltanski, comme «Monument» (1985), *Les 101 visages* de Richter[1], aux regards qui ne nous mènent nulle part, sans destinée.

L'expression d'une œuvre plastique, qui se marie avec le message et l'image, représente la combinaison de deux dimensions montrées et racontées. La préoccupation artistique est de réunir l'expression iconique et l'expression mimétique dans un dispositif plastique.

L'art révolutionnaire comme source

Les nouvelles générations d'artistes, avant l'arrivée des réformistes au pouvoir en 1997, n'étaient formées qu'en Iran et gardaient un regard subjectif, repliées sur elles-mêmes et sur les préoccupations purement inhérentes au pays. Le travail des artistes vivant à l'étranger apporte une nouvelle source d'inspiration: ils se



▲ *Mortezâ Nikoubazl, Un hommage affiché au mausolée de l'Ayatollah Khomeiny au cimetière Behesht-e-Zahrâ (banlieue de Téhéran), Reuters photo*



▲ *Alfred Yaghobzâdeh, photo N&B, 30 cm x 40 cm, guerre Iran-Irak, 1982*

De retour au pays, l'acte créatif reste un processus mystérieux et complexe. Ils s'efforcent alors de trouver des formes plus globales afin de reconstituer un monde, ni tout à fait différent, ni tout à fait semblable à leur nation, en intégrant certaines références à l'art persano-islamique.

nourrissent de nostalgie, causée par l'éloignement du pays natal. Ils réagissent donc à une situation selon leur vécu. De retour au pays, l'acte créatif reste un processus mystérieux et complexe. Ils s'efforcent alors de trouver des formes plus globales afin de reconstituer un monde, ni tout à fait différent, ni tout à fait semblable à leur nation, en intégrant certaines références à l'art persano-islamique. En effet, le recours aux valeurs antiques et spirituelles permet de ne pas renier son pays, car en condamnant la terre qui nous a donné la vie, on bafoue sa propre existence. Avec l'arrivée des réformistes, les artistes sont encouragés à se tourner vers des formes artistiques venues d'ailleurs. Or, la modernité conduit l'artiste à une conception souple de son œuvre, mais aussi à une expression symbolique, ainsi qu'à une tension latente qui coïncide avec la situation du pays. On constate, chez les artistes de la nouvelle génération, l'émergence d'une volonté à s'investir personnellement dans divers sujets, d'une façon quasi hédoniste, cela étant un prétexte pour s'affranchir des tabous et des obligations exigées par une morale austère. L'art contemporain iranien s'est développé durant une période de transition. Il a fusionné les couches du passé et du présent, d'ailleurs, en ce moment, il cherche à comprendre la situation au-delà des postmodernes.



▲ *Slogans dans la rue avec des tags sur les murs, photo News Fars*

Ce fait se ressent d'autant plus dans l'art postérieur à la Révolution de 1979. Il est lié à une identité qui peine à se définir, oscillant sans cesse entre modernité et tradition. Mais le paradoxe qui caractérise la société iranienne veut que cette recherche se fasse sans une confrontation frontale avec les partis politiques. Nous voyons bien ici l'importance de l'art: par la symbolique du dessin, il constitue une sorte d'échappatoire. L'art est une catharsis pour la société. Le monde que l'artiste rend réel sous son pinceau, est celui qu'il

voudrait voir se réaliser et se concrétiser, sans toutefois renier les événements inscrits dans un cadre temporel, car il en tire souvent un enseignement. L'objectivité de cet art s'inscrit automatiquement dans l'esprit et dans l'inspiration révolutionnaire tout en s'ouvrant sur une esthétique engagée.

> La question de la représentation des figures humaines ne se pose plus car l'homme, depuis la Révolution, devient le centre de l'attention. Donc l'artiste ne se contente plus d'art décoratif ou ornemental, qui était considéré jusqu'alors comme le fleuron de l'art islamique.

Même s'il est toujours engoncé dans le même carcan, il y a eu une sorte d'assouplissement des règles: la question de la représentation des figures humaines ne se pose plus car l'homme, depuis la Révolution, devient le centre de l'attention. Donc l'artiste ne se contente plus d'art décoratif ou ornemental, qui était considéré jusqu'alors comme le fleuron de l'art islamique. En outre, l'interdiction de la figuration dans l'islam résulte d'une interprétation trop radicale du Texte Saint: elle concerne seulement quelques personnages supérieurs au commun des mortels, tels le prophète et Dieu.

D'ailleurs, au moment de l'apaisement de la guerre Iran-Irak, l'artiste s'est interrogé sur l'art figuratif et l'art abstrait. Apparaît là un moment d'hésitation entre ces deux pôles, à peu près similaire à celui qu'on a pu constater chez certains artistes après la Seconde Guerre mondiale. Le malaise de l'individu intensifie les tensions entre ces deux conceptions de l'art. Et cela n'est pas gênant: comme nous l'avons évoqué plus haut, il n'y a qu'une vérité, celle de Dieu. L'artiste a donc conscience qu'il doit avant tout la chercher, ce qui amoindrit fortement les oppositions entre deux systèmes purement créés par la conscience humaine. De plus, dans l'islam, l'esthétisme est considéré comme une technique qui se fait connaître par l'Amour de Dieu.



▲ *Portraits des martyrs en céramique sur mur, photo par Abbas*

Ces personnages s'illustrent presque dans tous les domaines visuels, des «flashbacks» répétitifs aux images télévisées, jusqu'au support plus archaïque qu'est le mur. C'est bien l'histoire du martyr que nous avons sous les yeux, mais la transcendance fait qu'il devient pour tous un enfant du pays.

Cet attachement à la grandeur d'âme pousse à créer dans l'optique d'un art sans tache, la création de Dieu étant pure. Les images que l'artiste emploie doivent représenter la beauté à ses propres yeux, et surtout à ceux de la société islamique. Cet art représente l'excellence. ■

---

*Doctorant en Arts plastiques à l'Université de Strasbourg

1. L'une des quatre séries photographiques de 48 portraits de Richter (1998).

Zartousht

Gilles Lanneau

Restons dans la lumière. Cette belle lumière née en Orient, éclairant le monde entier. Et parlons enfin de son chantre idéal, Zarathoustra.

Commençons par lui donner son nom. Le vrai, l'actuel. Surtout pas Zoroastre; celui-ci a transité par le grec. Zarathoustra est très ancien, et approximatif. Il évoluera en Zaradousht, Zaratousht, puis Zartousht à ce jour, le seul nom reconnu dans son pays d'origine. Appelons-le ainsi.

Il serait né au VI ou VIIe siècle avant notre ère. Contemporain ou presque, du Bouddha, mais surtout de l'essor de la Grèce. Fallait-il donc qu'il n'y soit pas antérieur? Qu'une belle éthique empreinte de sage philosophie n'ait pas anticipé celle des premiers penseurs reconnus? Nés à l'Ouest bien sûr.

Quelques rares historiens le situèrent plus tôt. Vers 1000 ou 1200 avant notre ère. Mais qu'en disent ses compatriotes actuels? J'ai eu l'opportunité de traduire différents calendriers en usage dans la communauté zoroastrienne[1]. C'est grâce à eux que j'ai découvert le rapport troublant entre Mithra et l'archange Saint Michel. Mais aussi leur système de datation, prenant pour commencement le début de l'enseignement de Zartousht, vers l'âge de trente ans. Et nous sommes à ce jour en 3750 (par rapport à notre année 2012). Soit une naissance de Zartousht vers 1768 avant le Christ. Un *mobed* m'a confirmé cette date, issue selon lui de plusieurs sources fiables[2]. Faut-il la discuter? Que dirions-nous de savants étrangers se mêlant d'écrire l'Histoire de France à une sauce différente?

***

Il apparaît au monde dans un contexte miraculeux: son village s'auréola de lumière les trois jours précédant sa naissance. Dès l'enfance, il étonne par son intelligence. Adolescent, il tient tête aux docteurs de la loi, conteste leur doctrine. Il se retire du monde à l'âge de vingt ans. Médite, prie. Accomplit des miracles; est tenté par Ahriman, l'alter ego du diable. A trente ans, au bord d'une rivière, il reçoit en lui le message qu'il doit enseigner, communiqué par un esprit céleste, Vohou Manah, substitut du dieu Mithra. Débute alors sa mission. Contesté par les siens, il quitte la ville d'Ourmi, au nord-ouest de l'Iran.

Ouvrons là une parenthèse. Ourmi ne peut être que l'actuelle Ourmiah, ou Orumieh, située près du grand lac salé portant le même nom. Il serait né précisément dans un village nommé Risheh[3], non loin du lac, selon une tradition locale tenace. Une autre tradition le fait naître – ou commencer son apprentissage – à Takht-e Soleiman, l'ancienne Ganjeh, un peu plus au sud. Pourquoi donc cette obstination à le faire apparaître plus à l'est, en Afghanistan, sous prétexte d'une similitude entre l'avestique, le langage originel et celui de cette région? Une étude des dialectes kurdes iraniens, celui d'Ahouraman en particulier, démontre aussi une similitude avec l'avestique.

C'est toutefois à l'Est qu'il donnera son enseignement, anticipant peut-être avant l'heure le dicton: "Nul n'est prophète en son pays".

Il a donc quitté Ourmi. Il arrive sur les bords de l'Araxe (notre Guihôn biblique). Il traverse ce fleuve en marchant sur les eaux, parcourt le massif de l'Alborz, longe le rivage de la Caspienne. Arrivé à l'Est, il se place sous la protection d'un roitelet local, Vishtâspa, et continue son enseignement.

Difficile de ne pas voir dans ce parcours le prototype d'un beaucoup plus connu! Curieusement, il mourra à l'âge de soixante dix-sept ans. Le Christ à trente-trois ans. Deux fois deux chiffres symboliques, porteurs d'une signification profonde.

D'aucuns ont attribué ces similitudes au fait que les textes furent retranscrits après l'apparition du christianisme dans le pays. Leur rédaction en pahlavi utilise néanmoins des tournures de phrases archaïques s'apparentant à celles de l'avestique originel. La forme poétique est respectée. Et les apocalypses iraniennes, proches de celle de Saint Jean, furent antérieures au christianisme. De même le mithraïsme et ses coïncidences troublantes. Et peut-on réellement

imaginer un culte ancien, bien ancré dans son pays d'origine, imitant celui d'un «challenger»?

Zartousht fut *zaotar* à ses débuts, chanteur de cantiques. Donc prêtre probablement. Son message marquera pourtant une rupture avec la religion traditionnelle. Ou les religions. Le culte d'Ahourâ Mazdâ est attesté avant lui; il est dieu principal, pas encore Dieu unique. On vénère déjà le feu sacré. Parallèlement perdure un autre culte, dédié au dieu Mithra. Un culte populaire dans sa version exotérique; secret dans ses aspects les plus profonds, réservé au petit nombre.

Zartousht est chantre avons-nous dit. Il composera les *gâthâ*, d'inspiration divine. Ces cantiques seront inclus dans l'Avestâ, le livre saint. Sa doctrine est simple à la base et se résume en trois vertus: bien penser, bien parler, bien agir. C'est peu; c'est largement suffisant. Ce serait même une belle révolution. Si seulement!

Examinons maintenant ce chemin qui y mène. Ce chemin du bien penser, du bien parler, du bien agir.

La prière est à la base, stimulant les trois vertus. Elle est précise, codifiée. Essentielle. Elle est le sacrifice authentique, se substituant à celui des animaux.

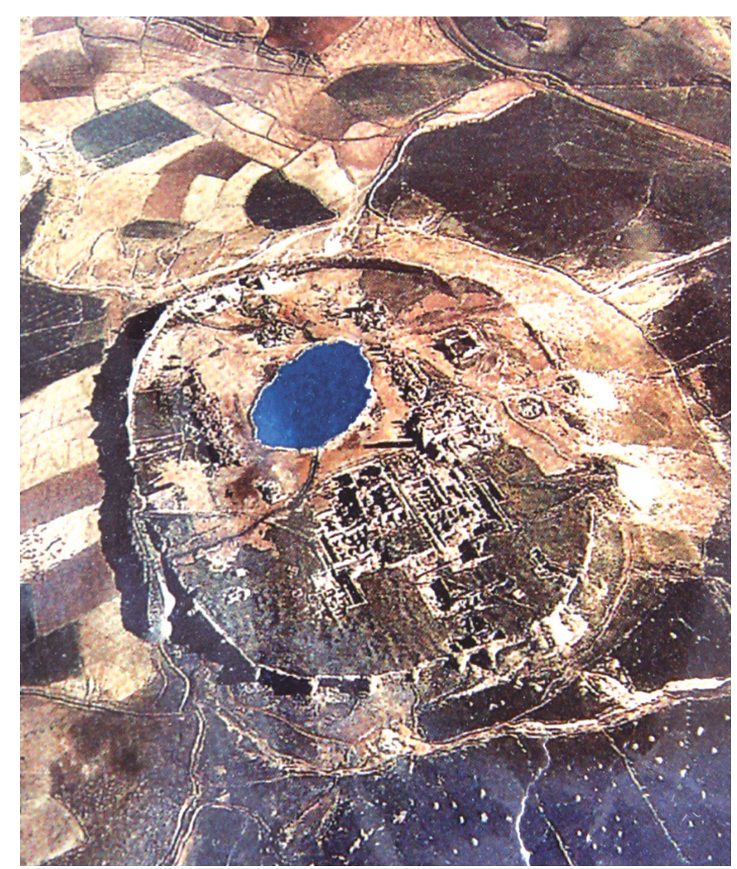
Elle est prière dévotionnelle: foi et fidélité en Ahourâ Mazdâ, en les esprits célestes. Prière d'espoir: attente de la rétribution, de la résurrection, du corps futur[4]. Prière de confession: "Quelle que soit la nature de mon péché, en pensée, en parole ou en action, je me repens et fais pénitence, pardonne!". Nous sommes tout proche de "l'acte de contrition" du christianisme. L'acte juste est conséquence de la prière. Son prolongement.

Nous touchons là à une éthique largement en avance sur son temps – il faudra attendre l'Exil pour trouver un peu d'humanité dans la Bible!

Trois vertus donc, donnant accès à un monde de lumière exprimé par le feu éternel. Cette "Lumière des lumières" selon les Écritures, précédant celle de l'Évangile: "Lumière (née) de la Lumière"; ou du Coran: "Lumière sur lumière". Elle est au cœur de la théologie, opposée à sa part d'ombre revêtue par Ahriman.

La Lumière, au centre, comme dans le mithraïsme, ou les Védas indiens.

J'ai voulu approfondir par l'intérieur cette religion ancienne, puisant à des racines que nous avons perdues. Et ai posé quelques questions à un *mobed*, à Ispahan (dans le temple du feu Miséricordieux, *âtashkadeh-ye Mehrbân*).



▲ *Vue aérienne de Takht-e Soleiman, Azerbaïdjan de l'ouest*

Selon lui, l'essence de la religion est contenue dans le nom divin. Ahourâ Mazdâ, le Sage Seigneur – ou mieux, le Sage Créateur – et non le Seigneur Sage selon la traduction courante. Une rectification d'importance! Ahourâ est le moteur. La Création procède de la Sagesse divine: une pensée juste, matérialisant les Mondes, les multipliant. Accéder à cette pensée nous fait participer à l'acte créateur. A la divinité.

Là est l'essentiel. Nous savons pourquoi le Monde est beau – le mot est faible! Pourquoi il est parfait. Une vaste horloge cosmique, réglée dans ses moindres détails. Du surgissement d'une galaxie à celui d'un enfant, ou d'un insecte insignifiant (en apparence). Et il ne peut en être autrement. Pas d'univers sans cause première! La matière est incapable de se créer d'elle-même, par accident, ou par hasard; tout au plus aurait-elle produit un chaos indistinct, sans intelligence, sans signification. Mais ce Monde ne procède pas d'un chaos.

(Cette cause première est *Aditi* dans les Védas indiens, la conscience infinie, lumineuse. Un principe féminin d'où sortiront les dieux, ces aspects différents d'une même réalité).

***

Rappelons-nous des "vaches sacrées", ces particules de la lumière originelle. Trouve-t-on seulement ce double sens dans les Védas? Ou aussi bien dans l'Avestâ? L'Avestâ et les Védas sont à peu près contemporains, suivant d'assez peu l'arrivée des Aryens.

Nous allons examiner quelques *yasnâ*, ces cantiques des *Gâthâ* composés par Zartousht, où nous retrouverons nos braves mammifères sous la forme générale de bovins. Vaches ou bœufs. Ces *yasnâ* feront penser parfois à des hymnes naturalistes, ce qui paraît logique dans une société ancienne à dominante pastorale. Certes! Mais bien souvent leur traduction littérale fera sourire. Trop décalée, sans queue ni tête. De nombreux chercheurs l'ont souligné, se demandant quel sens métaphorique accorder.

Tentons une autre approche. Lisons les textes qui vont suivre en substituant à nos bovins les particules lumineuses sous-tendant la matière.

Yasnâ 12-2

(…)
"A Ahourâ Mazdâ, le dieu bon,
Aux bonnes mesures;
Saint, brillant et glorieux,
De qui viennent toutes les choses excellentes;
A lui de qui viennent le bœuf,
La Sainteté, la Lumière,
La félicité jointe à la Lumière."

Yasnâ 12-8

(…)
"Ce qu'aime Ahourâ Mazdâ,
Qui a créé le bœuf,
Qui a créé l'homme juste;
(…)
C'est là ce que j'aime,
C'est là ma loi."

Yasnâ 28-1

"Les mains étendues en prière vers ce secours,
Je vous demanderai d'abord à tous,
Ô Sage avec la Justice (*Asha*)[5],
Les actes de l'Esprit Saint (*Spenta Mainyou*)
Afin de satisfaire
Le vouloir de la Bonne Pensée (*Vohou Manah*)[6]
Et l'âme du bœuf."

Yasnâ 31-7, 8, 9

"Celui qui le premier, par la pensée

A rempli de lumière les espaces bienheureux,
Celui-là par sa force mentale
A créé la Justice, (…)
Par laquelle il maintient la Meilleure Pensée.
(…)
C'est par la pensée, ô Créateur,
Que je t'ai reconnu
Comme le premier et le dernier,
Comme le père de la Bonne Pensée (*Vohou Manah*)
Lorsque je t'ai saisi avec les yeux
Comme le vrai créateur de la Justice (*Asha*),
Comme le Sage dans les actes de l'existence ;
Tienne était la Dévotion (...)
Tien le façonneur du bœuf,
Tienne la force de l'esprit,
O Sage Créateur,
Quand tu donnas au bœuf
Le chemin libre
Soit vers le pasteur,
Soit vers le non-pasteur."

Yasnâ 32-10

"Celui-là détruit les doctrines,
Qui parle du bœuf et du soleil
Comme des pires choses à voir avec les yeux."

Yasnâ 46-19

(Pour le juste),
"Se trouvent en récompense
Quand il trouvera la vie future
La vache mère avec le bœuf
Et tout ce que tu m'as révélé,
O Créateur, toi qui sais le mieux."[7]

Supposons notre hypothèse véridique. Combien d'auditeurs surent mesurer le sens exact de ces cantiques?

Zartousht dut infléchir la religion nouvelle. Réapparurent les sacrifices d'animaux. Les dieux anciens, habilement intégrés au sein des hiérarchies célestes, surent retrouver leur place. Mithra fit un retour en force. Il devint Fils du Père (Ahourâ Mazdâ), partageant les mêmes pouvoirs, recevant la même adoration. Une longue éclipse se dessina. Zartousht est oublié sous les Achéménides, puis sous les Arsacides. Il faudra attendre la dynastie des Sassanides, au début de l'ère chrétienne, pour qu'il revienne en force. ■


▲ *Temple du feu Azargoshasb à Takht-e Soleiman, Azerbaïdjan de l'ouest*

---

1. Offerts par le Dr Dârioush Afshâri, neurologue réputé et représentant de la communauté zoroastrienne d'Iran.
2. Notons l'existence de calendriers en Iran au début du 2ème millénaire av. J.-C.
3. Signifiant "racine", curieusement.
4. Contrairement aux religions du Livre où l'ancien corps doit ressusciter.
5. Les noms entre parenthèses sont ceux d'esprits célestes subordonnés à Ahourâ Mazdâ.
6. Substitut du dieu Mithra, associé au bœuf.
7. Ces textes ont été traduits par Jacques Duchesne-Guillemin (1948). (Je me suis permis de permuter les traductions d'Ahourâ et de Mazdâ).

Ce chapitre fait suite aux chapitres intitulés "Mehr" et "Les sacrées vaches", respectivement publiés dans les numéros 84 et 88 de *La Revue de Téhéran* et issus de l'ouvrage *Le miroir du monde* publié aux éditions Les 3 Orangers, 13 avenue de Saint-Mandé. 75012 Paris - Mail : les3orangers@noos.fr Prix de l'ouvrage: 19,00 euros. Frais de port offerts.

Salvador Dali au Centre Pompidou, Paris

21 novembre 2012-25 Mars 2013

Questions au sujet d'un artiste clown

Jean-Pierre Brigaudiot







▲ *Affiches de l'exposition*

Dali est une figure mythique de l'art du vingtième siècle et ce mythe s'est construit autant sur l'œuvre elle-même que sur le personnage invraisemblable et ses très spectaculaires élucubrations autour de sa méthode paranoïaque-critique.

Un peintre pompier?

Les peintres pompiers ont été désignés ainsi par dérision, vers la fin du dix-neuvième siècle. Bouguereau, Cabanel et Jerôme sont les plus connus, artistes officiels, honorés par l'Académie et œuvrant à de grandes compositions *pompeuses* dans la ligne du néoclacissisme; leur peinture, une peinture d'atelier, se caractérise par un savoir-faire d'une parfaite technicité, par un goût prononcé pour le détail réaliste et par un conservatisme flagrant, notamment à une période où l'Académie comme la peinture qu'elle soutient sont bouleversées dans leurs fondements par un certain nombre d'artistes décidés à changer radicalement les choses.

L'actuelle grande exposition des œuvres de Salvador Dali au Centre Pompidou est certes beaucoup moins bruyante et ambitieuse que la première. En 1979, le Centre Pompidou était ouvert depuis environ deux ans et l'exposition Dali fut un véritable événement médiatique et mondain auquel s'ajoutèrent quelques contretemps comme une grève du personnel du musée au moment de l'inauguration; Dali était présent lors de l'ouverture et ne manqua pas de créer un maximum d'agitation comme il en était coutumier en tant qu'artiste clown et provocateur permanent. Cette première exposition connut une

fréquentation énorme, ce qui ne sera sans doute pas le cas de celle de 2012-2013. C'est que le temps a passé et le Surréalisme dont Dali est un représentant majeur dans le territoire des arts plastiques n'est plus vraiment à découvrir, il est un moment important et fort connu de l'histoire de l'art de la première partie du vingtième siècle, moment et mouvement parmi d'autres, aux côtés, par exemple, du cubisme, de Dada et des abstractions. Le temps a passé et l'apport du Surréalisme de Dali à la peinture en tant que médium souffre certes de la comparaison avec les autres mouvements artistiques, mais également avec d'autres artistes surréalistes extrêmement inventifs quant à faire évoluer les capacités du médium, ainsi peut-on citer Max Ernst. Cependant cette seconde exposition de Dali au Centre Pompidou rassemble un nombre et une variété d'œuvres largement représentatives de la démarche de cet artiste et la visite permet de redécouvrir un artiste qu'aujourd'hui on qualifierait de multimédia alors que l'imagerie la plus largement diffusée met l'accent sur le travail pictural, celui qui justement fait le plus aisément image.

Innovant?

Or réduire l'œuvre de Dali à la seule peinture, c'est oublier qu'il opéra dans d'autres médiums artistiques ou non, comme la publicité, la télévision, le cinéma, la photo, l'installation et la performance avant même que cette dernière ne fut nommée telle. Et limiter Dali à sa peinture c'est aussi ouvrir à nouveau la porte aux rejets dont il fut l'objet, comme d'autres peintres surréalistes, tels Delvaux ou Magritte, rejets fondés sur la nature de la peinture qu'ils pratiquèrent. Si la peinture de Dali est parfaitement classique et académique dans ses modes de représentation du visible, d'un réalisme photographique prenant appui sur les codes des perspectives linéaire et atmosphérique, si elle est à l'huile, le plus souvent de petits formats, elle renvoie le médium pictural à n'être que le vecteur de la créativité, de l'imaginaire, de l'inventivité. Contrairement au parcours de la peinture des avant-gardes au vingtième siècle, bien souvent préoccupée de s'exposer en tant que telle et seulement en tant que telle, celle de Dali se préoccupe peu d'un médium parfaitement maitrisé, ceci au profit de ce qu'il permet de représenter, en l'occurrence l'univers onirique de l'artiste. Pour autant cette peinture est fort savante et se nourrit de références explicites à la Renaissance avec par exemple Piero della Francesca, Raphaël, Velasquez, et à Jérôme Bosch évidemment, pour ce qui est d'un onirisme fantastique.

> Le temps a passé et l'apport du Surréalisme de Dali à la peinture en tant que médium souffre certes de la comparaison avec les autres mouvements artistiques, mais également avec d'autres artistes surréalistes extrêmement inventifs quant à faire évoluer les capacités du médium, ainsi peut-on citer Max Ernst.

L'œuvre de Dali repose sur une peinture qui en tant que médium se fait le plus souvent oublier, au profit de ce qu'elle représente: un monde onirique, hallucinatoire, élaboré par un imaginaire débordant mais un monde onirique bien campé dans la réalité visible, un paysage, celui par exemple de la côte catalane où il vécut. C'est cette dimension onirique ou fantasmagorique qui vraiment



▲ *Photos: exposition de Salvador Dali au Centre Pompidou*

caractérise l'œuvre de Dali, cette capacité à conduire le spectateur sur les rives d'un monde réel et ordinaire où figures et objets, représentés avec une extrême précision, deviennent différents, étranges, menaçants, délirants, où leur sens dérive et se charge d'une symbolique fascinante et mystérieuse. Cet univers du rêve créé par Dali coïncide avec les orientations du Surréalisme tel que le conçoit André Breton, univers nourri par la psychanalyse et les écrits de Freud, mais également par bien d'autres figures notoires que va croiser, rencontrer et côtoyer Dali. L'œuvre plastique repose en fait sur un système mis en place très tôt et dont la déclinaison va se poursuivre tout au long de la carrière de l'artiste: réel transfiguré par quelques interventions qui vont tout changer, un peu comme on le voit dans l'œuvre de Giorgio de Chirico avec des perspectives accélérées et une atmosphère tendue, voire lourde de menaces. Ainsi par exemple, ici, le contexte du tableau est un paysage désert de la côte catalane où Dali demeurera pratiquement tout le long de sa vie, la ligne d'horizon est là, tranchante, coupant radicalement le tableau en deux parties; le paysage est construit tant par une perspective linéaire très marquée que par une perspective atmosphérique et dans ce paysage somme toute assez banal l'artiste dispose, met en scène des figures et objets plus ou moins transformés: montres molles, corps humains bardés de tiroirs ou supportés par des étais, animaux. Ces modifications du réel inscrit dans le rêve deviennent un répertoire plus que lourd des symboliques en tous genres dont raffole la psychanalyse; le paysage banal devient celui des terreurs nocturnes ou celui de cette apesanteur et de l'espace du songe, quelquefois faisant écho à Goya, d'autres fois à Bosch ou reprenant explicitement tel tableau comme l'Angélus de Millet. Les montres molles, pendantes et comme fondues, nécessairement arrêtées, abolissent le cours du temps au profit de cet autre temps qu'est celui du rêve. Peu à peu et précocement Dali invente et établit un univers où le réel et le surréel cohabitent, fruit d'un imaginaire débordant. Alors rien d'étonnant que Dali et Breton aient trouvé un terrain d'entente avec la méthode paranoïaque-critique.

Dali est né en 1904 à Figueres en Catalogne, il y mourut en 1989.

Des rencontres opportunes

Lorsqu'on suit le parcours de Dali depuis qu'il fut jeune homme en Espagne, à Madrid, jusqu'à tard dans sa vie, les rencontres qu'il fit, les liens qu'il établit apparaissent comme véritablement déterminants, à la fois pour une carrière artistique – être là au bon moment, rencontrer qui il faut - et pour la construction du personnage Dali, l'artiste et le clown. On peut retenir parmi ces rencontres, celles d'artistes dont l'œuvre deviendra majeure et celles de mouvements artistiques essentiels. Ainsi pour ce qui est de sa peinture, Dali croisa

le dadaïsme et œuvra dans l'univers formel cubiste. Le dadaïsme fut un mouvement extrêmement contestataire en même temps que spectaculaire et inventif, nul doute que Dali y trouva pour partie de quoi construire son personnage. Le cubisme fut une véritable révolution quant à la compréhension et quant à la représentation du visible, peut-être que sa rencontre contribua à libérer Dali d'un certain rapport à la réalité. Et puis il y eut ces rencontres plus qu'importantes avec les artistes, poètes, cinéastes: Lorca, Buñuel, Picasso, Breton, Tzara, Miro, Eluard, Max Jacob, Magritte, Man Ray, Tanguy mais aussi avec Freud et Lacan… et avec René Thom, le mathématicien… L'adhésion au Surréalisme, en 1929, est sans nul doute un événement surdéterminant pour Dali. Et la rencontre avec Gala, également en 1929, qu'il épousera et ne quittera plus est à la fois une merveilleuse histoire d'amour et celle d'une directrice artistique qui conduira avec la plus grande efficacité la carrière de Dali et contribuera à son immense notoriété.

Le personnage: artiste-clown?

Jeune homme, Dali se présentait plutôt comme un dandy. Il forgea peu à peu son personnage, à la fois dans ses apparences et dans une figure du génie scandaleux. Apparences avec ses fameuses moustaches et un discours invraisemblable marqué par un accent et une élocution peut-être catalans, mais aussi mise en scène permanente de l'œuvre, bien au-delà des objets, comme inscrite dans un champ de références à la fois scientifiques, artistiques et psychanalytiques. C'est au moment de son entrée dans le groupe des surréalistes, en 1929, que Dali installe sa *méthode paranoïaque-critique*, saluée par Breton comme *un instrument de tout premier ordre* qui permet d'accéder au subconscient en libérant les énergies créatrices. Ainsi l'œuvre de Dali va se développer dans les territoires de l'illustration du rêve – ou du cauchemar -, où le représenté soigneusement figuré se dote d'une crédibilité accrue par sa mise en scène dans un contexte familier. La question que je poserai ici est celle de la séparation de l'œuvre, en tant qu'objet, de son auteur: l'œuvre se suffit-elle à elle-même ou l'agitation et la provocation lui sont-elles indispensables? Les interventions de Dali rapportées par cette exposition posthume laissent perplexe. Certes la notoriété de Dali repose sur son œuvre plastique et en même temps sur sa médiation tapageuse mais l'œuvre, pour l'essentiel constituée d'objets d'art se suffit à elle-même et si l'on rapporte l'œuvre globale de Dali à la performance, on peut convenir qu'ici l'essentiel n'est pas la performance mais ce qui persiste, c'est-à-dire l'objet. Donc la mise en scène de Dali, son discours provocateur pseudo psychanalytique renverraient à un égo surdimensionné de l'artiste, incapable ou refusant de s'effacer derrière ce qui va lui subsister, le tableau, le film ou l'installation. Ceci

> C'est cette dimension onirique ou fantasmagorique qui vraiment caractérise l'œuvre de Dali, cette capacité à conduire le spectateur sur les rives d'un monde réel et ordinaire où figures et objets, représentés avec une extrême précision, deviennent différents, étranges, menaçants, délirants, où leur sens dérive et se charge d'une symbolique fascinante et mystérieuse.

étant dit, Dali, pas davantage qu'Yves Klein sur un même terrain où l'œuvre plastique et le spectaculaire se conjuguent ne peuvent être considérés comme des bonimenteurs car leurs discours reposent sur des fondements solides et quelquefois scientifiques. Aussi peut-on considérer que Dali fait partie de ces artistes agitateurs et performeurs (même si le terme est ici employé par anticipation) dont la médiation de l'œuvre passe par l'exhibition de soi. Michel-Ange, Yves Klein, Georges Mathieu, Josef Beuys peuvent être cités. Mathieu peignait en public en des séances d'une grande théâtralité où costumé, il courait d'un bout à l'autre d'immenses toiles, armé de tubes de peinture qu'il appliquait ainsi directement. Klein réalisait ses tableaux-empreintes de corps de modèles vivants en présence d'un orchestre classique, lui-même en tenue de soirée et Beuys, au cœur de la mouvance Fluxus, témoigna de ce principe selon lequel l'art et la vie doivent se confondre. Il est indéniable que chez Dali, ce besoin de s'offrir en spectacle est hypertrophié, comme son égo, néanmoins cela ne lui est pas particulier, un certain nombre d'artistes et à toute époque, éprouvent ce besoin d'amuser, provoquer, surprendre, déstabiliser le public, besoin aussi de donner une image de l'artiste comme personnage singulier.

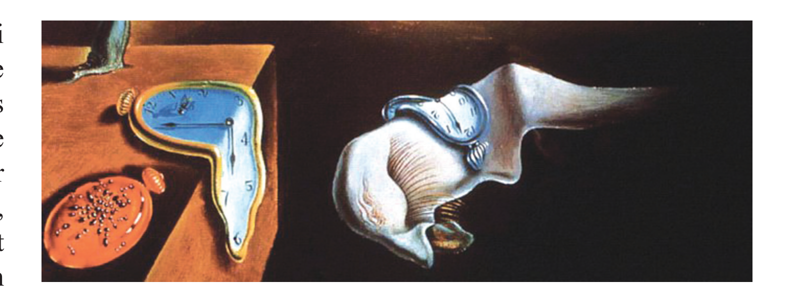


A cela il faut ajouter que Dali épousa un certain nombre de causes extrêmement contradictoires, comme celle du marxisme et du franquisme, prit position en faveur d'Hitler, fut religieux, post impressionnisme et cubiste avant d'être reconnu comme le meilleur des plasticiens du surréalisme.

Dali aujourd'hui

Que retenir de cette vaste exposition organisée plus ou moins en libre parcours du visiteur? D'abord et sur le fond, il est essentiel de voir et revoir les œuvres car chaque regard porté sur celles-ci est un autre regard qui génère une autre appréhension et compréhension. Visiter deux fois la même exposition c'est voir deux expositions différemment et deux expositions différentes. A plus de trente ans d'écart, les deux expositions Dali présentées au Centre Pompidou ne peuvent qu'être perçues dans des contextes culturels ayant peu à voir l'un avec l'autre, même si les œuvres sont en partie les mêmes. A la fin des années soixante-dix, le monde de l'art était encore dominé par le système des avant-gardes marqué par sa capacité d'exclusion et la course au nouveau. Aujourd'hui l'œuvre de Dali ne peut guère être lue que comme un moment d'une histoire révolue. L'art n'est plus le même, ni en 1979 ni au cours de la première moitié du vingtième siècle où le plus significatif de l'œuvre de Dali fut réalisé. Et les modestes tentatives de certains critiques d'art de montrer Dali comme un inventeur

de la performance ou d'œuvres qui annoncent certains aspects du Pop'art ne sont guère convaincantes; il ne suffit pas d'être le premier à pratiquer telle ou telle forme d'art de manière accessoire pour être pionnier, il faut en avoir conscience, affirmer et défendre cette nouveauté et il faut s'y engager. Ainsi, malgré le film réalisé avec Buñuel, *Un chien Andalou*, et quel que soit l'intérêt du film en tant que film surréaliste, Dali n'est pas un cinéaste. Cette exposition du Centre Pompidou semble réhabiliter l'artiste et plus ou moins occulter le clown; peut-être et en dehors de l'absence de Dali, est-ce en partie dû au fait qu'aujourd'hui le monde de l'art est devenu éclectique et de ce fait disposé à recevoir une pluralité de formes d'art sans nécessairement établir de hiérarchie entre ce qui serait moderne et ce qui serait académique. L'exposition Hans Richter, en ce même Centre Pompidou, il y a quelques mois, montrait bien un artiste à la fois académique, capable d'un réalisme photographique très élaboré en même temps que de créations numériques abstraites. La définition de la modernité évolue et de ce fait le monde de l'art ne cherche plus tant à classer les artistes selon une hypothétique modernité ou non. De ma visite à cette exposition, je retiendrai notamment ce qui s'oublie aisément lorsqu'on fréquente l'œuvre de Dali à travers des reproductions: la petitesse des formats de beaucoup de tableaux extrêmement connus, comme par exemple *L'Angélus* de 1932 qui mesure 16x21,7cm, ou bien *Persistance de la mémoire*, également de 1932, qui fait 24,1x33cm. Cependant d'autres œuvres sont bien différentes dans leurs formats: La gare de Perpignan, de 1965, mesure 296x406cm. Dali échappe toujours un peu à toute définition, irréductible à l'une d'entre elles.



Certes il ne faut pas oublier les installations réalisées par Dali, dont celle installée dans le Centre Pompidou lors de l'exposition de 1979. La documentation à ce sujet montre la cohérence de cette œuvre, *La kermesse héroïque,* avec la peinture, un passage du représenté au présenté: voiture suspendue, immense cuillère de métal, bref une réussite qui confirme la capacité du maître à opérer avec différents médiums.

Les modestes tentatives de certains critiques d'art de montrer Dali comme un inventeur de la performance ou d'œuvres qui annoncent certains aspects du Pop'art ne sont guère convaincantes; il ne suffit pas d'être le premier à pratiquer telle ou telle forme d'art de manière accessoire pour être pionnier, il faut en avoir conscience, affirmer et défendre cette nouveauté et il faut s'y engager.

Dali reste certes un artiste important et difficile à définir car toute définition est incapable de rendre compte avec pertinence de son art comme de son personnage.Certes avec Dali on parle d'une époque révolue, mais son œuvre comme le personnage dans leur résistance à l'usure des ans méritent bien cette grande exposition. ■

Un regard neutre sur Khayyâm

Bahâreh Javâheri*
Fâtemeh Kalhor**



▲ *Statue d'Omar Khayyâm*

Khayyâm, le poète, le philosophe, le mathématicien et l'astronome

Un amateur de livres demanda un jour à un libraire de Londres: "*Quel est le livre le plus vendu en Angleterre?*" Le libraire réfléchit un instant, puis répondit: "*La Bible.*" L'autre demanda à nouveau: "*Après la Bible?*" Cette fois, la réponse fut prompte: "*Les* Quatrains *de Omar Khayyâm*."[1]

Et c'est Fitzgerald qui, en Occident, fit entrer dans la lumière le nom d'Omar Khayyâm, "*poète du vin, libre-penseur et astronome de génie*".[2] Durant des siècles, il ne cessa de susciter l'intérêt des poètes. Nombreux furent les poètes qui lui empruntèrent des thèmes ou qui s'adonnèrent à la traduction de ses œuvres, et il en va encore ainsi aujourd'hui. Le nombre de ses traductions, en français seulement, dépasse la cinquantaine, et presque tous les ans une nouvelle s'y ajoute.

Omar Khayyâm était un savant d'une rare et vaste érudition, étant à la fois poète, philosophe, mathématicien et astronome. De son vivant et pendant longtemps, il fut surtout connu par ses écrits scientifiques et philosophiques où il se révèle comme un disciple d'Avicenne.[3] Nous savons que Khayyâm fut chargé par le sultan seldjoukide Malik Shâh de

collaborer à la réforme du calendrier, d'autre part, on lui doit des solutions géométriques et algébriques des équations du second degré, et une remarquable classification des équations.[4] Pour représenter l'inconnue dans son traité d'algèbre, il utilise le terme arabe *shay'*, qui signifie «chose»; ce mot, orthographié *xay* dans les ouvrages scientifiques espagnols, a été progressivement remplacé par sa première lettre, *x,* devenue symbole universel de l'inconnu.[5] Sa connaissance du ciel lui a également permis de décrire avec exactitude les changements du climat sur cinq journées successives.[6]

Il vécut durant l'une des époques les plus prospères de l'histoire de l'Iran, marquée par le rayonnement de la philosophie, des lettres et des sciences. Une légende court les livres. Elle parle de trois amis, trois Persans, qui ont marqué, chacun à sa façon, les débuts de notre millénaire: Omar Khayyâm qui a observé le monde, Nezâm-ol-Molk[7] qui l'a gouverné, Hassan Sabbâh[8] qui l'a terrorisé.[9]

Omar Khayyâm fut l'un des poètes qui exerça la plus large influence sur les auteurs du XIXe et du XXe siècle.[10] Il choisit le quatrain pour exprimer sous une forme frappante son angoisse métaphysique, sa pitié pour la vie humaine et son horreur du fanatisme.[11] Il doit sa notoriété au poète anglais Fitzgerald, qui réalisa une traduction adaptée de ses célèbres quatrains.[12] Au début, ils ne rencontrèrent pas de succès, mais suscitèrent ensuite un engouement tel que les quatrains furent traduits en diverses langues étrangères y compris en français, allemand, italien, russe, arabe, turque et arménien.[13] Il fallut la traduction française de Nicolas, en 1867, pour faire vendre les exemplaires de la traduction anglaise qui restaient entassés chez l'éditeur.[14] A la fin du XIXe siècle, ses admirateurs anglais avaient même fondé un club qui portait son nom: les "Omaristes". En 1893, dix ans après la mort de Fitzgerald, ils plantèrent sur la tombe de celui-ci un rosier de Neyshâbour qu'ils avaient cultivé à Kew Garden.

Le rayonnement international d'Omar Khayyâm est immense et perdure au-delà du temps. Son œuvre constitue une source d'inspiration inépuisable. Si en Iran, il eut pour disciple le grand Hâfez, en France, parmi les innombrables auteurs célèbres épris de la poésie persane dont Omar Khayyâm était le préféré, n'oublions pas de citer André Gide et ses *Nourritures terrestres.*[15]

Pourtant, Khayyâm est un poète resté méconnu aussi bien de ses admirateurs que de ses contempteurs. Certains l'ont imaginé comme un ivrogne. D'autres cherchent en lui un mystique qui a concilié le sacré et le profane. Certains l'accusent d'hypocrisie et de fraude. D'autres encore nient jusqu'à son existence et attribuent les quatrains à d'autres poètes qui se seraient dissimulés sous son nom pour avancer leurs idées nihilistes. C'est le sort de tous les grands hommes: chacun les juge selon ses propres opinions et sa propre vision du monde. Sinon, il ne resterait plus rien à dire et les discussions prendraient fin,

> Omar Khayyâm était un savant d'une rare et vaste érudition, étant à la fois poète, philosophe, mathématicien et astronome. De son vivant et pendant longtemps, il fut surtout connu par ses écrits scientifiques et philosophiques où il se révèle comme un disciple d'Avicenne.

alors que Khayyâm, près d'un millénaire après sa mort, ne cesse d'attirer l'attention des chercheurs sur sa vie et sa pensée.[16] Il n'approuvait ni le fanatisme des dévots, ni l'incrédulité des athées. Lui qui avait passé sa vie à méditer sur le sort de l'homme et sur le mystère de la création, savait bien que rien ne peut être considéré comme une vérité absolue, et que ceux qui ont prétendu avoir saisi cette vérité "*ont dit un conte et se sont endormis*".[17]

Ceux qui embrassent la vertu et le savoir
Dont la lumière est un flambeau dans le brouillard
N'ont pu guider nos pas pour franchir ces ténèbres:
Ils ont parlé et se sont endormis trop tard[18]



▲ *Le tombeau de Khayyâm à Neyshâbour, à l'est de l'Iran*

Khayyâm et sa philosophie

Omar Khayyâm n'était pas un athée, mais un adepte de la doctrine soufie. Cette doctrine, Omar Khayyâm la résume allégoriquement dans un de ses quatrains: «*Les gouttes d'eau sorties de l'océan y retourneront d'une façon ou d'une autre*». Il lui suffit de «jouir» en contemplant les merveilles du monde. Regarder donc le Firmament, admirer donc la splendide Nature, s'enivrer donc du vin couleur de rubis etc …! A quoi servent tant de belles choses si ce n'est pour le ravissement de nos yeux? L'inspiration qu'il puise dans l'amour et le vin lui démontre clairement qu'apprécier les bonnes choses que Dieu nous donne, c'est encore la meilleure manière de croire en Dieu. Il mène une vie digne de sa philosophie. Il a de nombreux amis, une santé robuste, une fortune considérable et la gloire par-dessus le marché! Le roi de Perse, Soltân Sandjar, le traite comme son égal et le fait asseoir à côté de lui sur le trône.[19]

Les thèmes des quatrains de Khayyâm

Nous pouvons diviser les quatrains en plusieurs types. Tout d'abord, les quatrains écrits sous l'influence de Abol-A'alâ Moerri, dont voici un exemple:

Qu'importe Baghdad ou Balkh puisque la vie s'achève!
La mesure une fois pleine, qu'importe douce ou amère!
Bois du vin car, après nous, bien des fois la lune
Deviendra, tour à tour, croissant et pleine lune![20]

Certains de ces quatrains marquent la souffrance et le chagrin de Khayyâm dus à l'ignorance et au manque de savoir des gens de son temps. Avant Khayyâm,

Abol-A'alâ a également écrit sur ce sujet en soutenant que l'obscurité est tellement grande que les savants sont considérés comme ignorants. Les quatrains de Khayyâm expriment ainsi son regret d'être plongé dans le milieu hypocrite et plein de discorde des savants mercenaires et des ignorants. D'autre part, l'intensité du chagrin causé par la déloyauté du temps lui fait souhaiter la mort.

Dans les quatrains de Khayyâm ainsi que dans la poésie de Abol-A'ala, nous trouvons des fragments au sujet de la dénégation de la religion et de la Résurrection. Par exemple, ils proposent aux gens d'être heureux, de boire du vin et de ne pas perdre leur temps. Etant donné que, selon leurs contemporains, Abol-A'ala et Khayyâm avaient une aura spirituelle particulière, nous pourrions nous interroger sur la raison pour laquelle ils ont invoqué ce genre de thème. Nous voyons ici s'esquisser un paradoxe. Mais il est à noter qu'on ne doit pas confondre le langage littéraire poétique ayant recours aux techniques littéraires avec le langage de tous les jours. Le langage littéraire a ainsi recours aux figures de style, métaphores, métonymies et allusions. Hâfez, étant l'un des disciples de Khayyâm dans ce domaine, s'est souvent exprimé selon ce procédé.

Khayyâm a également écrit des quatrains dits "scientifiques" de Khayyâm, ou issus de sa pensée philosophique. Ils abordent la connaissance de Dieu et du monde. L'homme y est décrit comme perplexe car il n'est pas en état de pouvoir connaître le fond de l'existence de Dieu et les secrets éternels du monde:

Nous ne savons pas les Secrets Eternels ni toi, ni moi,
Nous ne pouvons déchiffrer cette Enigme, ni toi, ni moi,
En deçà du Voile c'est notre discussion;
Le voile écarté, il n'existera ni toi, ni moi![21]

D'autres quatrains expriment ce qui semble être un certain fatalisme: dès l'aube des temps, Dieu savait ce que les gens allaient faire au fil des millénaires. Mais les savants savent que cela n'est non seulement un fatalisme réel, mais au contraire la dénégation de ce fatalisme et prouve au contraire l'existence d'une volonté. Autrement dit, Khayyâm défend l'idée qu'il est impossible que l'homme fasse quoi que ce soit sans sa propre volonté. D'autres quatrains expriment la protestation et le mécontentement. Hâfez exprime ce thème avec une tonalité mystique. Il se plaint de la mort mais il dit que c'est le résultat de la puissance de Dieu.[22] Les techniques poétiques persanes permettent une très bonne expression de la protestation et de la révolte. Khayyâm et Hâfez sont deux des meilleurs poètes en la matière et ils s'y sont essayés avec audace, et c'est probablement la raison de leur grande popularité.[23] Un autre type de quatrains exprime une relation entre Khayyâm et Dieu, et où Khayyâm, ne parvenant pas à connaître les secrets éternels, s'adresse

> Khayyâm est un poète resté méconnu aussi bien de ses admirateurs que de ses contempteurs. Certains l'ont imaginé comme un ivrogne. D'autres cherchent en lui un mystique qui a concilié le sacré et le profane. Certains l'accusent d'hypocrisie et de fraude. D'autres encore nient jusqu'à son existence et attribuent les quatrains à d'autres poètes qui se seraient dissimulés sous son nom pour avancer leurs idées nihilistes.



▲ *Le tombeau de Khayyâm à Neyshâbour, à l'est de l'Iran*

à Dieu.[24]

Le jour venu, je pense: oh! Que je me repente
Ce soir d'avoir toujours ma coupe débordante.
Mais voici la saison des fleurs, fais donc, mon Dieu,
De ma tête sortir cette idée effarante.[25]

Dans la littérature persane et dans la poésie de ses grands noms, le vin a un sens métaphorique, et ne désigne pas au sens propre la boisson faite à partir de raisin.

Le vin dans les quatrains de Khayyâm

La présence du motif du vin et l'invitation à profiter de l'instant présent dans les quatrains de Khayyâm a conduit certains biographes à le considérer comme une personne insouciante. Mais la réalité est autre. Dans la littérature persane et dans la poésie de ses grands noms, le vin a un sens métaphorique, et ne désigne pas au sens propre la boisson faite à partir de raisin. Dans sa préface aux quatrains de Khayyâm, Foroughi écrit: "*Dans la poésie, le Vin et le Bien-aimé s'utilise d'une façon métaphorique [...] Citons un exemple: dans les ghazals de Hâfez, on interprète le vin comme évoquant le Coran et le bien-aimé comme étant le Prophète. Mais il n'y a aucun doute que le vin dans la poésie signifie souvent jouir du moment de la vie.*" Dans tous les cas, le bon sens n'accepte pas que Khayyâm, philosophe, astronome et grand savant du cinquième et sixième siècle nous invite simplement à nous enivrer de vin. Et si tel était le cas, il en serait de même pour beaucoup d'autres poètes comme Mowlavi, Arâghi, Hâfez et Sheikh Bahâ'i.[26] En outre et comme le précise Dashti, tous les quatrains attribués à Khayyâm ne sont pas originaux, et le motif du vin est moins présent dans les quatrains originaux.[27] ■

---

* Professeur assistant à l'Université Azâd Islamique, Unité des Sciences et de Recherches de Téhéran.
** Titulaire d'un master de traduction française de l'Université Azâd Islamique, Unité des Sciences et de Recherches de Téhéran.

1. Hadidi, Javâd, *De Sadi à Aragon*, Téhéran, Alhodâ, 1999, p. 374.
2. Maalouf, Amin, *Samarcande*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1988, p. 15.
3. Rey, Alain, *Dictionnaire encyclopédique des noms propres*, Paris, Robert, 1994.
4. *Dictionnaire Grand Larousse Encyclopédique*, Paris, Larousse, 1968.
5. *Ibid.* p. 40.
6. *Ibid*. p. 145.
7. Le grand et très brillant vizir d'Alp Arsalân et de Malik Shâh.
8. Chef des Hashishins (surnommés parfois des Assassins).
9. *Ibid*. p. 78.
10. Beikbâghbân, Hossein, *Actes de deux colloques internationaux sur: 'Abd al-Rahmân Jâmi, Faridoddin 'Attâr et Omar Khayyâm*, Téhéran, Presses universitaires d'Iran, 2002, pp. 11-12.
11. Safâ, Z. *Anthologie de la poésie persane* (XIe-XXe siècles), Paris, Gallimard, 1964, p. 29.
12. *Dictionnaire encyclopédique illustré*, Paris, Hachette, 1988.
13. Dehkhodâ, 'Ali Akbar, *Loghat nâmeh Dehkhodâ*, Téhéran, Université de Téhéran, 1347.
14. Hadidi, Javâd, *op. cit.,* p. 375.
15. Beikbâghbân, Hossein. *op. cit.* p. 12.
16. Hadidi, Javâd, *De Sadi à Aragon*, Téhéran, Alhodâ, 1999, p. 375.
17. *Ibid*., p. 375.
18. Traduction de Vincent Monteil. Khayyâm, Omar, *Robâ'iyât Hakim Omar* Khayyâm, Téhéran, Khâneh-ye Farhang va honar-e gouyâ, 1386 (2007).

آنانکه محیط فضل و آداب شدند   در جمع کمال شمع اصحاب شدند
ره زین شب تاریک نبردند برون   گفتند فسانه ای و در خواب شدند

19. E'tessam-Zâdeh. A. G., *op., cit*. p. 16.
20. Traduction de Mahdy Foulâdvand. Khayyâm, *Robâ'iyât-e Khayyâm* (manuscrit Mohammad 'Ali Foroughi), Téhéran, Farhangsarâ (Yavâsoli), 1374.

چون عمر بسر رسد چه شیرین و چه تلخ   پیمانه که پر شود چه بغداد و چه بلخ
می نوش که بعد از من و تو ماه بسی   از سلخ به غره آید از غره به سلخ

21. *Ibid.*, Traduction de Mahdy Foulâdvand.

اسرار ازل را نه تو دانی و نه من   وین حرف معما نه تو خوانی و نه من
هست از پس پرده گفتگوی من و تو   چون پرده برافتد نه تو مانی و نه من

22. Zâkeri, Ahmad, "Hâfez va Khayyâm", *Majalleh-ye dâneshkadeh adabiyyât va 'oloum-e ensâni-e dâneshgâh-e Tehrân*, no. 178, 1385 (2006).
23. Jânzâdeh, 'Ali, *Fan va honar-e nevisandegui az didgâh-e ostâdân va sâhebnazarân-e zabân va adabiyât-e fârsi*, Jânzâdeh, 1386 (2007), p. 338.
24. Bayât, Mohammad Hossein, "Negâhi kheradvarzâneh be Khayyâm", *Majalleh-ye dâneshkadeh adabiyyât va 'oloum-e ensâni-e dâneshgâh-e Tehrân*, no. 185, 1386 (2007), pp. 153-178.
25. Traduction de Vincent Monteil. Khayyâm, Omar, *Robâ'iyât Hakim Omar* Khayyâm, Téhéran, Khâneh-ye Farhang va honar-e gouyâ, 1386 (2007).

هر روز بر آنم که کنم شب توبه   از جام پیاله لبالب توبه
اکنون که رسید وقت گل، توبه کجاست   در موسم گل، ز توبه یا رب توبه

26. Khâtami, Ahmad, "In kouzegar-e dahr… baresi-e ejmâli-e andisheh-hâye kalâmi-e Khayyâm bar asâs-e Robâ'iyât", *Ketâb-e Mâh-e Adabiyât*, no. 13, 1387 (2008).
27. Miri, Leilâ, *Khayyâm*, Téhéran, Tiregân, 1387 (2008), p. 78.

L'Iran idéal dans la pensée poétique de Théophile Gautier

Majid Yousefi Behzadi
Université Azâd, Unité des sciences et de recherche



▲ *Théophile Gautier*

L'attrait fascinant de l'Orient était conçu par certains poètes français comme le symbole de la vivacité et de la nouveauté. Le mysticisme oriental était également utilisé pour leurs productions artistiques, notamment au travers de l'idée selon laquelle la poétisation de la nature constituait une pierre de touche de l'élévation spirituelle.

Parmi ces poètes, certains parnassiens comme François Coppée et Leconte de Lisle subirent plus fondamentalement l'influence de l'Orient dans l'idée d'être le porte-parole solennel d'une voie qui éterniserait l'art dans sa nature primitive (l'art pour l'art).

À ce titre, dans la préface de son célèbre recueil *Émaux et Camées*, Théophile Gautier (1811-1872) désigne l'Iran comme une contrée de révélation poétique et la principale source inspiratrice de Goethe (1749-1832). Ce dernier se montre favorable à l'espace d'un Orient mystique où l'Iran devient le canevas de toute mutation pressentie. Dans ce bref prologue, Gautier admire le rôle créatif de l'Orient, et plus particulièrement de l'Iran, dans des termes qui décrivent la passion du poète allemand:

Pendant les guerres de l'empire
Goethe, au bruit du canon brutal,
Fit le Divan occidental et oriental,
Fraîche oasis où l'art respire.[1]

Dans ce passage, l'Orient se dévoile avec éclat lorsque le poète allemand tente de construire son chef-d'œuvre dans le cadre de la découverte d'une réalité transcendante: l'Orient vital implique une âme pure et un esprit doué de raison.

Autrement dit, pour les poètes occidentaux, l'Orient fut un lieu paisible leur permettant d'épanouir leurs idées novatrices dans la création d'une poésie noble et plus mystique. Cet emprunt à l'Orient est souvent cité, comme dans ces vers de Gautier:

Pour Nizami quittant Shakespeare,
Il se parfuma de santal,
Et sur un mètre oriental
Nota le chant qu'Hudhud soupire.[2]

Pour Gautier, la vitalité de l'art poétique trouvait son originalité dans la contrée où le mysticisme et le soufisme s'embrassaient pleinement. Ainsi, la poésie iranienne représentait toutes les particularités de la poésie classique à caractère moral et social dont Nezâmi (1140-1202) est l'un des pionniers. À ce propos, dans son ouvrage intitulé *Anthologie persane*, Henri Massé souligne: «*Nizami est le maître de l'épopée romanesque- autrement dit, du roman versifié. C'est le Chrestien de Troyes de la littérature persane. Aussi habile que savant, possédant toutes les ressources du métier poétique, il est un admirable artiste.*»[3]

Si Gautier fait dans son chef-d'œuvre allusion à Goethe en faisant de lui un révélateur enthousiaste de l'esprit poétique persan, c'est plutôt par défection au romantisme: «*Gautier opte pour la littérature, lutte aux côtés de Victor Hugo et prend part à la bataille d'Hernani. Mais bientôt il veut s'affranchir des outrances romantiques et dégage son originalité [...] il cherche à s'assurer par la plume des ressources régulières.*»[4] À l'instar du poète français, Goethe évoque son opinion face à la montée du romantisme: «*J'appelle classique ce qui est sain, et le romantisme ce qui est malade.*»[5]

La similarité entre les pensées poétiques de Gautier et celles de Goethe renvoie au fait qu'ils furent tous deux déçus par les excès d'un romantisme occidental. Selon eux, c'est la littérature classique qui offre un équilibre entre la raison et le sentiment, et ce grâce aux effets surnaturels propre au mysticisme persan: l'enchantement de l'esprit (le sentiment) est lié à l'exaltation poétique (la spiritualité).

De plus, le chant du Hudhûd (la huppe) comme porteur de la sagesse et de l'espérance est le symbole de la vive passion humaine, le reflet d'un état d'âme du poète. C'est ainsi que nos deux poètes furent à la recherche d'un refuge pour produire leurs vers inspirés:

Comme Goethe sur son divan
A Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,
Sans prendre garde à l'ouragan,
Qui fouettait mes vitres fermées,
Moi, j'ai fait Émaux et Camées.[6]

Dans cette solitude, désirée, pour Goethe comme pour Gautier, la figure poétique de Hâfez évoque principalement la vive densité grâce à laquelle ils peuvent s'approcher davantage de la poésie mystique destinée à toute âme exaltante. Si Gautier s'initia aux sources classiques persanes pour rédiger *Émaux et Camées*, c'est parce qu'il voulait l'enrichir de la forme et du rythme perfectionnés de la littérature iranienne. Toutefois, plus que cela, il s'agissait d'une visée exotique, qu'il partageait avec Goethe, où ces deux poètes se sont nourris de la beauté poétique de l'Iran afin de nourrir leur imagination par un Orient rêvé. Finalement, pour eux, l'espace poétique de l'Iran a été un critère stimulant et leurs chefs-d'œuvre demeurent au sein du répertoire littéraire comme une source référentielle. ■

> Dans la préface de son célèbre recueil *Émaux et Camées*, Théophile Gautier (1811-1872) désigne l'Iran comme une contrée de révélation poétique et la principale source inspiratrice de Goethe (1749-1832). Ce dernier se montre favorable à l'espace d'un Orient mystique où l'Iran devient le canevas de toute mutation pressentie.

1. Shafâ, Shojâ'-od-Din, *Iran dar adabiyât-e jahân* (L'Iran dans la littérature du monde), Éd. Ibn-e Sinâ, 1953, p. 117.
2. Ibid.
3. Massé Henri, *Anthologie persane*, Paris, Payot, 1950, p. 75.
4. Castex P.G., *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, 1974, p. 620.
5. Backès, Jean-Louis, *La Littérature européenne*, Éd Berlin, Paris, 1996, p. 20.
6. Shafâ, Shojâ'-od-Din, *op. cit.,* p. 117.

Bibliographie:

Castex, P.G., *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, 1974.
Massé Henri, *Anthologie persane*, Paris, Payot, 1950.
Backès, Jean-Louis, *La littérature européenne*, Éd Berlin, Paris, 1996.
Shafâ, Shojâ'-od-Din, *Iran dar adabiyât-e jahân* (L'Iran dans la littérature du monde), éd. Ibn-e Sinâ, 1953.

Regard sur *Je ne suis pas un moineau* de Mostafâ Mastour

Somâyeh Dehghân Fârsi

Chercheur, traducteur, poète et écrivain, Mostafâ Mastour est né en 1964 à Ahvâz. Sa carrière littéraire commence en 1990 lorsqu'il publie sa première nouvelle publiée dans la revue *Kiyân*. En 2002, il traduit également des écrits de Raymond Carver, dont *Des Enveloppes* et *La Distance*. Aujourd'hui, avec plus d'une douzaine de nouvelles et romans[1], il est l'un des écrivains majeurs de la littérature persane contemporaine. Sa préoccupation principale est de dépeindre la douleur humaine et de contribuer à la diminuer.[2] *Man gonjeshk nistam (Je ne suis pas un moineau)* parait pour la première fois en 2008, et attire un grand nombre de lecteurs.

Ce roman contient vingt courts chapitres, et est écrit à la première personne. A l'exception du second chapitre ("La maison"), ainsi que des neuvième et vingtième chapitres ("Cafétéria Pariyâ"), l'histoire se déroule dans un établissement psychiatrique situé près de la caserne militaire Golâbdârreh.

Ce roman appartient au genre postmoderne étant donné que, du début jusqu'à la fin, le lecteur découvre les préoccupations et le monde antérieur des personnages. Autrement dit, la plupart des événements du roman sont la narration de l'état d'esprit de ses personnages.[3] Nous y retrouvons également les principaux motifs des écrits mastouriens : l'insertion de phrases anglaises parmi les phrases persanes, la citation de poésies, des phrases courtes et de longs monologues.

"Lorsque tu ne peux pas changer les règles du jeu, tais-toi et joue."[4] Cette épigraphe de Dâniâl Nâzi, l'un des personnages du roman, inaugurant l'ouvrage, donne le ton. Nous retrouvons cette phrase à la trente-et-unième page du roman. Cet établissement psychiatrique, cadre dans lequel évoluent les personnages de l'ouvrage, est un lieu confortable. Le personnage principal - si on peut le qualifier ainsi - Ebrâhim, qui a perdu sa femme et son enfant lors de l'accouchement, décrit ce lieu en ces termes: "*Nous sommes quarante trois. Quatre personnes habitent à chaque étage. Chacune dans un appartement séparé.*"[5] Chaque appartement est confortablement meublé: téléphone, télévision, ordinateur, salle de bain, radio… Les habitants ont également accès aux journaux, magazines, livres; se voient servir de bons repas, respirent un air pur. Néanmoins, il manque à l'établissement une chose essentielle: la quiétude. La répétition de bruit de tirs[6] ainsi que les passages d'avion[7] rompant le silence de l'établissement psychiatrique est l'un des signes de ce manque de tranquillité.

Kouhi, directeur de l'établissement, est une personnalité névrotique qui traite les patients comme les soldats d'une garnison. Au lieu de leur redonner confiance en eux, Kouhi les humilie et les qualifie de "*stupides*". Face à cela, ils peuvent regarder toutes les émissions de télévision sans restriction: "*Nouvelle d'un détournement d'avion aux Philippines/ gros plan d'une radiographie de la racine d'une dent cariée/ voiture déstabilisée dans un virage serré qui se renverse […]/explosion et fumée, assassinat de femmes et d'enfants /gros plan sur une dent cariée*."[8] La proximité d'une caserne avec l'établissement, les règles difficiles, les discours mensuels de Kouhi, son comportement violent et la désignation des appartements par des numéros font penser à une prison. Cet établissement constitue une sorte de métaphore du monde moderne, apportant à la fois confort et facilité, tout en entraînant l'apparition de problèmes mentaux et communicatifs. Les personnes s'enfoncent de plus en plus dans leur solitude, dans des défis intellectuels personnels. Ils ne peuvent plus communiquer avec les autres.

Les personnages du roman peuvent se diviser en deux catégories: les hommes et les femmes. Les premiers ont des noms étranges, à l'exception d'Amir Mâhân et Amir Nouri: Dâniâl Nâzi, Yâghout Asiâbân, Makhmal, Kouhi. Ils ont une chose en commun: selon Kouhi, chacun de ces patients est tombé dans un puits ou une fosse, qui est à la source de leur maladie: "*Dâniâl est tombé dans un puits profond qui s'appelle la question*"[9] et "*Yâghout Asiâbân est tombé dans un puits profond qui s'appelle la femme. [...] Amir Mâhân est tombé dans un puits qui s'appelle l'obscurité. Toi, [Ebrâhim] tu es tombé dans la mort.*"[10] Kouhi croit qu'ils ont des diables dans la tête et que pour se guérir, il leur faut s'en libérer.[11] Mais au lieu d'essayer de préserver leur quiétude, le directeur injecte la peur dans les veines des patients en guise de médicament. Selon lui, avec une combinaison de pression et de confort, il parviendra à maîtriser le déséquilibre mental des patients[12]: "*Il y a différentes sortes de pressions, mais le résultat de tout cela est unique: la reconstruction de l'esprit humain. En fait, la pression produit une sorte de métamorphose.*"[13]

Dans sa *Théorie du roman*, Lukas considère que le roman est "*une présentation privilégiée d'une rupture insurmontable entre le héros et le monde.*"[14] Dans ce roman de Mastour, Ebrâhim, le narrateur, qui est en proie à une sorte de vertige, cherche dans cet établissement, et à la suite de la proposition de sa sœur, un remède à sa maladie. Les premières pages nous présentent un récit général de son passé: changement de son domaine d'étude, sa rencontre avec Afsâneh, leur mariage, leur amour, leurs deux années de vie conjugale, la mort de sa femme et de son enfant au moment de l'accouchement, et enfin sa perplexité. Dès le début, nous sentons l'aspect philosophique de son regard: "*J'essayais de me pencher sur moi-même pour effacer ma moitié, mais je ne pouvais pas. Certains s'effacent en entier, ils disparaissent. Peut-être ils le peuvent. Je ne peux pas.*"[15] Après avoir passé quelques temps dans l'établissement, il comprend qu'il n'y trouvera pas la solution de ses problèmes. Kâboli l'encourage à partir: "*L'extérieur est pire que l'intérieur, mais le second est plus infect que le premier [...] Comme le dit Dâniâl, la différence entre ici et dehors est comme celle qui existe entre la peste et le typhus.*"[16] Ebrâhim décide alors de sortir.

> *"Lorsque tu ne peux pas changer les règles du jeu, tais-toi et joue."* Cette épigraphe de Dâniâl Nâzi, l'un des personnages du roman, inaugurant l'ouvrage, donne le ton.

L'autre personnage qui attire l'attention du lecteur est Dâniâl Nâzi, dont l'esprit est animé par des questions infinies. Il est présenté dès la première page du roman: l'homme étrange qui habite au 703. Selon Ebrâhim, "*Dâniâl n'a aucun défaut. Seulement, parfois, il fond en larmes sans raison. Parfois, selon Kâboli, ses fils se brouillent et il dit des paroles impertinentes.*"[17] La sixième partie est une description de l'appartement et de l'état mental de Dâniâl qui compose un poème: nous sommes plongés dans une ambiance chargée de livres (physique, jardinage, religion, génétique…), de magazines, de journaux et de philosophies. Mastour évoque la dimension philosophique du personnage au travers des poésies et textes qui se trouvent sur la table, aux murs ou sur des photos. Il évoque certaines pensées de Dâniâl: "*Aucune mort ne fait arriver le monde à son point final, mais nous y*



▲ *Couverture du livre de* Je ne suis pas un moineau *écrit par Mostafâ Mastour*

arriverons peut-être."[18] Finalement, et contre sa phrase qui constitue l'épigraphe du livre, Dâniâl se suicide. Selon Kouhi, les questions l'ont tué.

Cet établissement constitue une sorte de métaphore du monde moderne, apportant à la fois confort et facilité, tout en entraînant l'apparition de problèmes mentaux et communicatifs. Les personnes s'enfoncent de plus en plus dans leur solitude, dans des défis intellectuels personnels. Ils ne peuvent plus communiquer avec les autres.

La deuxième catégorie des personnages du roman sont les femmes, dont la présence est évanescente. Afsâneh (la femme d'Ebrâhim), Parvin (la bien-aimée de Yâghout Asiâbân), Souri (l'ex-femme de Kâboli), Tâji (la serveuse), Parastou (la femme imaginaire de Nouri) et Pouri (la femme du café Paria) sont les six femmes de ce roman. Mastour dépeint une image traditionnelle de la femme. Afsâneh, qui étudie la photographie, est décrite en train de faire la vaisselle – avant que ne surviennent sa grossesse et sa mort. Lorsqu'Ebrâhim veut décrire sa femme, il parle des goûts, des envies et des inquiétudes communes des femmes, comme la joie d'entendre la nouvelle d'un mariage, la fête de Norouz[19], etc. Elles sont présentées comme éloignées de tout questionnement et de pensées philosophiques. La femme est présentée comme un être passif, qui ne possède pas une vie sociale et intellectuelle.

Kouhi considère la femme comme une créature dangereuse pour les habitants de l'établissement. Il la considère comme un puits, et toute relation avec elle est interdite: "*Le contact avec la femme est pour vous du suicide.*"[20]; "*Je ne le répèterai pas, le contact avec les femmes vous est interdit. Par contact, je veux dire voir, parler, et la pire des choses, les toucher.*"[21] Kouhi croit donc que la femme est l'une des causes majeures de la maladie mentale. Il s'efforce ainsi de faire régner une phobie de la femme parmi ses patients, en vain. Kouhi semble avoir en réalité peur de l'amour. Il apparaît également que le romancier, sous le personnage d'Amir Mâhân tente de publier un manifeste aux teintes féministes, louant la simplicité des femmes et leur caractère proche de la sacralité: "*Je ne dit pas que Taji est une sainte, mais [...] elle est sacrée. Je veux dire que tout en elle est sacré. Ses mains, ses cheveux, son tchador, ses chaussures. Même ses lunettes. Et le plus clair de tout, son sac à main. Surtout les choses qui se trouvent dans son sac à main.*"[22]; "*En fait, d'abord les personnes deviennent saintes, et ensuite les choses. C'est simple, les personnes deviennent saintes parce*

ce qu'elles font des dons. [...] Je pense que dans l'esprit de Taji, mille lampes sont allumées. Presque tous ses travaux sont bien. Les femmes au foyer sont aussi comme ça. C'est pourquoi, à mon avis, toutes les femmes au foyer sont sacrées."[23] Mostafâ Mastour dépeint donc la femme, et plus particulièrement la femme au foyer, comme un être simple et naïf, tout en lui conférant une dimension sacrée.

Cet ouvrage aborde également deux questions centrales, celle de la Création et de la mort. Mastour fait ainsi allusion à la question de la Création, notamment au travers du livre qu'Ebrâhim trouve dans une pile de livres appartenant à Dâniâl, et intitulé *L'accouchement sans douleur*. Dâniâl explique la raison pour laquelle il lit un tel ouvrage: "*J'ai voulu comprendre pourquoi l'auteur idiot de ce livre n'avait pas encore compris que même penser au plus étrange, plus excitant, plus dur et plus significatif événement de l'existence fait déjà peur en soi, alors l'accomplir*.... ."[24] Mais en se basant sur le ton des autres paroles de Dâniâl ainsi que sur celles d'autres personnages comme Kâboli et Nouri, nous sentons un écart important entre la grandeur de l'événement d'une naissance, et la perplexité d'hommes confrontés aux problèmes insolubles de ce monde. Nous sentons également une insatisfaction apparaissant sous la forme d'une question permanente: "*[le nouveau-né] est très beau. Mais je parie qu'il insulte dans son cœur celui qui l'a jeté dans ce monde [...]*."[25] A différents moments du roman[26], Ebrâhim est en train de lire *L'accouchement sans douleur*. De cette façon, Mastour attire l'attention sur l'idée que notre arrivée en ce monde s'accompagne d'une peine et d'une douleur qui ne nous quitteront plus jusqu'à la fin de notre existence. Les personnages mastouriens de ce roman se trouvent dans un monde où ils ne peuvent pas entrer en contact avec d'autres personnes. Ils passent le temps, mais ne *vivent* pas.[27] Les cris de Dâniâl devant la fenêtre adressés aux gens hors de l'établissement psychiatrique sont une métaphore de son insatisfaction vis-à-vis de ce monde et de son existence, croyant ainsi que la nature a une valeur plus grande que l'être humain.[28]

> Les personnages mastouriens de ce roman se trouvent dans un monde où ils ne peuvent pas entrer en contact avec d'autres personnes. Ils passent le temps, mais ne *vivent* pas.

La dernière question est celle de la mort. Le premier paragraphe du roman évoque la mort d'une libellule. Ce positionnement précoce se poursuit jusqu'à la fin du livre à différentes occasions, notamment celle de la mort de la femme et de l'enfant d'Ebrâhim. Il décrit ainsi l'enterrement de son enfant[29], et voit la mort partout: "*Je connais des lieux où la mort se niche. On les a nommés les maisons de la mort. [...] Quand tu prends un comprimé de cyanure, tu peux voir la mort entre ses particules, qui est prête et embusquée dans le comprimé. Elle attend qu'on l'avale, et c'est fini. Le lieu dépourvu d'oxygène est l'une de ses maisons permanente. Ma fille y est morte.*"[30] En outre, la description de la mort des baleines[31], des puits de mort[32], de tremblements de terre, de maladie et d'assassinat[33], le suicide de Dâniâl[34], des soldats près de la caserne de Golâbdâreh, jusqu'au chapitre de la cafétéria Pariyâ où un homme ivre parle de la mort, rend la mort omniprésente

dans ce roman.

La raison pour laquelle Mastour choisit la mort comme l'un des axes centraux de son livre apparaît dans les deux derniers chapitres du roman. Lorsqu'Ebrâhim lui avoue sa peur de la mort, l'ivrogne lui raconte un souvenir: "*J'avais un ami qui était soufi, mais pas de ces soufis qui disent Dieu! Dieu! du matin au soir et prient. Il était soufi à sa façon. C'est-à-dire que son âme était soufie. [...] Il a dit que la mort est comme l'épouvantail vis-à-vis du champ. On a construit la mort pour nous effrayer. Comme l'épouvantail qui est construit pour effrayer les moineaux. Alors, dis donc, es-tu un moineau? Es-tu un moineau?*"[35]

Les dernières pages du roman ressemblent à un réveil soudain et étrange. Ebrâhim trouve le remède de ces vertiges dans les paroles d'un homme ivre, et plus précisément dans la réponse à une question, apparemment simple: "*Es-tu un moineau?*" Lorsqu'Ebrâhim se retrouve seul, la réponse à la question est "*Un genre de portail vers le paradis*."[36] Au travers de cette question, Ebrâhim ressent une amélioration, c'est la fin de sa peur de la mort.

Cette amélioration apparaît simultanément à un événement dont parle Taji avec beaucoup d'excitation, au milieu du roman: "*une éclipse solaire*".[37] L'apparition des astres lors de l'éclipse est celle de l'espoir dans le monde opaque d'Ebrâhim, et la fin de l'éclipse marque le retour du soleil, détruisant toutes les incertitudes et les peurs. ■

---

1. *Un amour sur le trottoir* (1998), *Embrasser la belle face de Dieu* (2000), *Quelques récits valides* (2003), *Os de porc et mains du lépreux* (2004), *Je suis omniscient* (2004), *Histoire de Eshghi bi shin bi ghâf bi noghte* (2005), *Téhéran l'après-midi* (2010), *Trois courts rapports de Navid et de Negâr* (2010).
2. Voir "Entretien avec Mostafâ Mastour", dd-ff.blogfa.com/category/3.
3. Voir Marc Gontard, "Le Roman français postmoderne, une écriture troublante", pp. 47-55.
4. Mastour, Mostafâ, *Je ne suis pas un moineau*, Nashre-e Markazi, 9e éd., 1391, p. 6.
5. *Ibid.*, p. 23.
6. *Ibid.,* pp. 10, 47, 68.
7. *Ibid.,* pp. 26, 73, 33.
8. *Ibid.*, p. 20.
9. *Ibid.*, p. 42.
10. *Ibid.*, p. 43.
11. *Ibid.*, pp. 24, 43.
12. *Ibid.*, p. 42.
13. *Ibid.*, p. 64.
14. Cité par Fernande Saint-Martin «Lucien Goldmann et le nouveaux roman», disponible sur http://id:erudit.org/iderudit/30069ac
15. Mastour, Mostafâ, *Je ne suis pas un moineau*, p. 7.
16. *Ibid.*, p. 72.
17. *Ibid.*, p. 15.
18. *Ibid.*, p. 31.
19. *Ibid.*, p. 30.
20. *Ibid.*, p. 25.
21. *Ibid.*, p. 75.
22. *Ibid.*, p. 68.
23. *Ibid.*, p. 70.
24. *Ibid.*, p. 30.
25. *Ibid.*, p. 78.
26. *Ibid.*, pp. 55, 56, 57, 78, 79, 80.
27. *Ibid.*, p. 29.
28. *Ibid.*, p. 40.
29. *Ibid.*, p. 9.
30. *Ibid.*, p. 19.
31. *Ibid.*, p. 32.
32. *Ibid.*, pp. 34, 35, 46, 47.
33. *Ibid.*, pp. 48, 49, 50.
34. *Ibid.*, chap. 14.
35. *Ibid.*, p. 81.
36. *Ibid.*, p. 84.
37. *Ibid.*, p. 53.

Bibliographie:

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, collection "Bibliothèque des idées", 1978.
- Hamon, P.; Vassein, D. R., *Le Robert des Grands Ecrivains de Langue Française*, Manchecourt, 2000.
- Mastour, Mostafâ, *Je ne suis pas un moineau*, Téhéran, 9e éd., éd. Nashr-e Markaz, 1391.
- Meschonnic, Henri, *Modernité Modernité,* Paris, éd. Verdier, 1989.
- Gantard, Marc, "Le roman français postmoderne, une écriture troublante", disponible sur: http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/02/96/66/PDF/Le_Roman_postmoderne.pdf
- Hodgson, Richard, "Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine", disponible sur: http://id.erudit.org/ideruit/32323ac.
- Saint-Martin, Fernande, "Lucien Goldmann et le nouveau roman", disponible sur http://id:erudit.org/iderudit/30069ac.

Roseraie

Sohrâb Sepehri

Adapté du persan par
Sylvie M. Miller

Quels vastes prés, quelles montagnes,
Quelle odeur d'herbe!
Dans ce paradis, j'étais en quête d'un rêve,
D'un sourire, d'une lumière, d'un destin
Intacte, derrière les peupliers, une insouciance m'appelait
Je m'arrêtai à des roseaux
Le vent soufflait,
J'écoutai: Quelqu'un me parle?
Un lézard fit un mouvement
Je repris la route, un champ
De luzerne tout au bout,
Puis un carré de concombres,
Des terres incultes aux tons fleuris
Puis la poussière et l'oubli
Près d'un point d'eau,
Je retirai mes sandales et m'assis
Les pieds dans l'eau
Comme je suis neuf aujourd'hui
Comme mon corps est à l'écoute
Si seulement aucun chagrin n'était caché
Par les montagnes.
Qui bouge là derrière les arbres?
Rien, une vache
Et son manège sur les sillons
On est au plus haut de l'été
Et l'ombre, une ombre sans défaut,
Reconnaît bien ce genre d'été.
Une clairière dans la lumière,
Ô, innocents! C'est bien l'endroit pour s'amuser!
La vie n'est pas un néant
Elle est pomme, bonté, confiance
Oui, nous nous devons de vivre
Tant que les coquelicots sont là
Quelque chose dans mon cœur fait comme un bosquet de lumière,
Comme un rêve avant l'aurore
Mon calme est tel que je voudrais courir jusqu'au bout des champs
Grimper au sommet des montagnes

Il y a dans le lointain un chahut qui m'interpelle

در گلستانه چه بوی علفی می آمد
من در این آبادی، پی چیزی می گشتم:
پی خوابی شاید،
پی نوری، ریگی، لبخندی.

پشت تبریزی ها
غفلت پاکی بود، که صدایم می زد.

پای نی زاری ماندم، باد می آمد، گوش دادم:
چه کسی با من حرف می زند؟
سوسماری لغزید.
راه افتادم.
یونجه زاری سر راه.
بعد جالیز خیار، بوته های گل رنگ
و فراموشی خاک.

لب آبی

گیوه ها را کندم، و نشستم، پاها در آب
من چه سبزم امروز
و چه اندازه تنم هوشیار است!
نکند اندوهی، سر رسد از پس کوه.
چه کسی پشت درختان است؟
هیچ، می چرخد گاوی در کرد.
ظهر تابستان است.
سایه ها می دانند، که چه تابستانی است.
سایه هایی بی لک،
گوشه یی روشن و پاک
کودکان احساس! جای بازی این جاست.
زندگی خالی نیست
مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست.
آری
تا شقایق هست، زندگی باید کرد.

در دل من چیزی است، مثل یک بیشه نور،
مثل خواب دم صبح
و چنان بی تابم، که دلم می خواهد
بدوم تا ته دشت، بروم تا سر کوه.

دورها آوایی است، که مرا می خواند

Massoud Sa'ad Salmân, poète de la prison et de l'amertume

Arefeh Hedjâzi

D'aucuns poètes, d'aucuns hommes n'ont rien de prometteur, ou pas grand-chose, avant qu'une épreuve ne les révèle ou qu'ils ne soient jetés, contre leur gré, sur la scène. Parmi les poètes classiques panégyristes de l'Iran, certains se font remarquer en raison de particularités poétiques ou biographiques singulières. Massoud Sa'ad Salmân est l'un de ces poètes. De naissance noble, héritier d'une grande famille d'administrateurs, plusieurs fois gouverneur et administrateur, poète de cour, homme de guerre, il fut surtout un homme emprisonné pendant un tiers de sa vie. L'amère expérience de longues années de détention dans des citadelles montagneuses de l'Himalaya et de l'Hindokush donna une teinte unique et personnelle à sa poésie, un lyrisme qui, lié à sa naturelle puissance d'expression, a fait de ce panégyriste superficiel un poète désabusé à lire et à ressentir.

Une vie prédestinée à l'aisance et frappée par le malheur

La famille de Massoud Sa'ad, originaire de Hamedân en Iran, alla s'installer à Ghazna – en Afghanistan actuel -, à l'époque de la puissance de la dynastie ghaznavide et ses membres devinrent éminents courtisans et administrateurs de cette dynastie. Lequel de ces ancêtres a été le premier à entrer au service du roi ghaznavide, les historiens l'ignorent. Lui même précise qu'il est l'héritier de sept générations d'administrateurs et de régisseurs au service de la dynastie ghaznavide. Son père, Sa'ad Salmân, fut le premier à s'établir en Inde – Pakistan actuel -, en tant que haut fonctionnaire de la cour du roi ghaznavide Massoud, fils de Mahmoud le Grand. Sa'ad, comme son fils, était poète de cour à ses heures perdues, poète relativement talentueux à la plume agréable et redondante. On ignore la date de sa mort, mais on sait qu'il était encore vivant à l'époque du règne du Ghaznavide Massoud fils d'Ebrâhim. Comme la quasi totalité des poètes classiques persans, les indications biographiques autour de la vie de Massoud Sa'ad sont données au travers de ses propres poèmes, d'autant plus que Massoud a été l'un des rares panégyristes à être aussi personnel.

Les biographes et anthologistes anciens, comme Nezâmi Arouzi, cite Hamedân comme ville de naissance de Massoud, mais il est en réalité né à Lahore, ville où son père était en poste. On ignore sa date de naissance, probablement aux environs de l'an 1059.

Massoud a vécu le règne de six des rois ghaznavides. Il était haut fonctionnaire - certains détails donnent à penser qu'il était le directeur de la Bibliothèque royale -, mais aussi l'un des grands poètes officiels de la cour, le nombre impressionnant de ses panégyriques, surtout ceux datant d'après son incarcération qui comprennent souvent des détails personnels, en font foi.

Sur les conseils de son père, Massoud Sa'ad s'engagea à la cour du roi Ebrâhim et devint l'un des gouverneurs de Seyfodowleh Mahmoud, le fils du roi ghaznavide. D'après l'homme de lettres et biographe Nezâmi Arouzi sur les dires duquel les biographes futurs se sont basés, ce fils du roi fut soupçonné d'avoir voulu s'allier avec les Seldjoukides et par conséquent emprisonné en 1087 sur ordre de son père. Bien évidemment, les membres de sa suite, ses courtisans et ses administrateurs furent arrêtés, y compris Massoud Sa'ad. C'était du moins la version privilégiée par les biographes classiques. Mais, nous y reviendrons, il fut en réalité emprisonné avant la

disgrâce de son seigneur.

Durant cette première incarcération, Massoud demeura dix ans emprisonné, Sept ans dans les citadelles de montagne de Dahak et Sou, trois ans dans la forteresse de Nây, également située dans les montagnes du Pamir. A Dahak, il était bien pourvu par un protecteur, 'Ali Khâs, mais il fut transféré à la forteresse de Sou, endroit où il ne disposait d'aucune ressource et vécut une période très difficile.

En réalité, il fut emprisonné parce que d'un caractère colérique, il oublia son rang suite à une affaire de rivalité poétique et qu'il osa quitter la cour du fils du roi, Mahmoud Seyfodowleh, avec l'intention bien arrêtée de rejoindre le Khorâssân. Pareil comportement ne pouvait être admis et il fut bien évidemment arrêté, perdant dans l'heure tous ses privilèges. On peut penser que l'incarcération de Massoud commence plutôt comme une farce. On l'accuse d'avoir chanté les louanges de l'ennemi, Massoud va se plaindre au roi. Ce dernier ainsi prévenu de l'affaire se fâche contre lui, et Massoud gâche encore plus l'affaire en décidant de s'enfuir. Il n'est pas arrêté immédiatement mais l'ordre est donné de confisquer ses affaires, Massoud va directement à Ghazna se plaindre au roi lui-même, et le roi ordonne son emprisonnement. Visiblement, le fils du roi Ebrâhim, Seyfodowleh Mahmoud, a été incarcéré après cet incident et l'arrestation de Massoud prit soudain une teinte politique.

Finalement, dix ans plus tard, il fut libéré sur ordre du même roi Ebrâhim qui l'avait emprisonné, lequel roi avait lui-même passé treize ans en prison avant de monter sur le trône. Il libéra donc Massoud peu de temps avant sa mort en 1098.

Le prince Massoud, fils d'Ebrâhim, qui était devenu dauphin après la colère de son royal père contre son aîné Mahmoud Seyfodowleh, devint alors roi et confia le gouvernement de l'Inde à son fils Shirzâd, nommant Abou Nasr Pârsi – un ami de Massoud Sa'ad – ministre. Ce dernier conquit une région du Jalhandar et confia son gouvernement à Massoud. Abou Nasr fut disgracié quelque temps plus tard et jeté en prison avec à sa suite ses protégés, notamment Massoud Sa'ad, qui fut de nouveau incarcéré, cette fois dans la forteresse de Maranj, pour huit ans.

> L'amère expérience de longues années de détention dans des citadelles montagneuses de l'Himalaya et de l'Hindokush donna une teinte unique et personnelle à sa poésie, un lyrisme qui, lié à sa naturelle puissance d'expression, a fait de ce panégyriste superficiel un poète désabusé à lire et à ressentir.

Après sa libération dix ans plus tard, Massoud demeura jusqu'à la fin de sa vie au service des Ghaznavides en tant que chef de la Bibliothèque royale, d'abord pour Massoud, puis Shirzâd, puis Malek Arsalân, fils de Massoud et finalement son frère Bahrâmshâh.

Après sa libération et jusqu'à la fin de sa vie, Massoud demeura sous la protection des Ghaznavides, à la cour desquels, après tous ses malheurs, il fut respecté jusqu'à sa mort. Finalement, Massoud Sa'ad Salmân est mort en 1121, à l'âge de 77 ans. Un astrologue lui avait prédit 80 ans de vie, mais Massoud a été l'un des rares poètes anciens à n'accorder aucune foi dans ce qu'on pourrait lire dans les étoiles.

Massoud est l'auteur de trois *divân* en

persan, de poèmes en arabe et en indien. De ses poèmes indiens, aucun n'est resté, mais quelques uns de ses poèmes arabes nous sont parvenus.

Massoud est l'auteur de trois *divân* en persan, de poèmes en arabe et en indien. De ses poèmes indiens, aucun n'est resté, mais quelques uns de ses poèmes arabes nous sont parvenus.
C'était un poète reconnu dès son vivant par d'autres éminents poètes comme Amir Moezzi ou le grand Sanâi, poète mystique qui rassembla les poèmes de Massoud en un recueil unique alors que ce dernier était toujours vivant.

C'était un poète reconnu dès son vivant par d'autres éminents poètes comme Amir Moezzi ou le grand Sanâi, poète mystique qui rassembla les poèmes de Massoud en un recueil unique alors que ce dernier était toujours vivant, ou Rashidi Samarghandi, Abolfaraj Rouni ou Nasrollâh Monshi, l'auteur du très célèbre *Kelileh va Demneh*. C'est en raison de cette reconnaissance poétique que malgré les conditions souvent dures de détention, ses poèmes sortaient de prison et étaient lus et appréciés. Fait très rare pour un courtisan déchu, même durant son emprisonnement, des poètes ont composé des panégyriques en son honneur.



▲ *Couverture du* divân *de Massoud Sa'ad Salmân*

Massoud le vaniteux

Massoud Sa'ad, comme la plupart des poètes anciens, se tenait en très haute estime, parfois exagérément et a nommé tous les poètes persans et arabes "les festoyeurs des miettes de sa table", titre qui offensa plus d'un de ses contemporains. Aujourd'hui, dans le recueil réuni comprenant l'ensemble de sa poésie, de tels vers se perdent à travers les centaines où il décrit ses malheurs, mais visiblement, de son vivant, il était si suffisant que beaucoup se plaignaient de lui et que ce caractère n'a sans doute pas joué un mince rôle dans la durée de son incarcération. Il allait jusqu'à se vanter de sa race et de sa fortune, qu'il perdit au fil de ses emprisonnements successifs.

Massoud est le représentant parfait de la situation sociopolitique et culturelle du XIIe siècle. Il apprécie la poésie épique, mais aussi lyrique, il est orgueilleux, mais modeste aussi, ultimement soumis au pouvoir, mais aussi agressif. Un poète panégyriste capable de violente critique sociale, insérée directement dans le panégyrique. D'ailleurs, ceci a également joué un rôle important dans son emprisonnement, les hautes personnalités de la cour ghaznavide dont il chantait la gloire n'appréciant pas outre mesure sa satire et sa critique

sociopolitique.

Le *Divân* de Massoud fut pour l'époque moderne, publié pour la première fois en lithographie par Seyyed Abolghâssem Khânssâri en 1917.

La poésie de Massoud

Aujourd'hui, l'ensemble des poèmes de Massoud a été compilé dans un *divân* unique, comprenant essentiellement ses poèmes de prison. Dans son livre *Le Prisonnier de Nây*, le professeur Sirous Shamissâ compare ces poèmes au *Prisoner of Chillon* de Byron. Il remarque la beauté de ce poème mais finalement, il souligne que Byron n'a pas connu une expérience carcérale semblable à Massoud et que les milliers de distiques de ce dernier décrivant cette expérience ne peuvent être imités. Massoud raconte par exemple la voix éraillée par trop de silence que la prison donne, ou la taille courbée, provoquée par la vie dans une cellule trop basse pour une taille d'homme:

Je parle d'une gorge blessée
Courbé, je suis le maillet du polo

Shamissâ fait également remarquer un dernier détail: alors que le prisonnier imaginaire de Chillon éprouve de la nostalgie pour sa prison maritime et les années qu'il y a passées, Massoud, le vrai prisonnier, n'est que reconnaissance quand il est finalement libéré.

Avant même d'aller en prison, Massoud Sa'ad était un poète reconnu pour son talent, qu'il limitait pourtant à l'éloge enthousiaste des grands de la cour ghaznavide. La prison fit de lui un poète blessé, désabusé et craintif, amer et ironique et surtout, chose extrêmement rare pour un panégyriste persan du XIIe siècle, un poète au ton personnel, qui, n'ayant personne à qui parler dans sa solitude, en fait le sujet de poèmes, qu'il écrit parfois du doigt sur de la cendre ou avec du charbon, parce que le gardien, qu'il compare dans sa laideur au porc, lui refuse du papier et de l'encre:

Mon porche est un tombeau obscur
Et mon gardien un porc hideux

Il parle du froid, de l'obscurité, des étoiles qu'il voit au travers d'une lucarne et des montagnes farouches qui entourent les hautes citadelles où il est emprisonné. Emprisonné dans la citadelle de Sou, il écrit:

Dans cette citadelle, ma confidente est l'étoile
Et de mes propres yeux puis-je voir la marche du zodiac

A la citadelle de Dahak:

Les étoiles dansent et passent devant mes yeux
Moi qui suis sur cette montagne haute comme le ciel
Tu ne pourrais m'atteindre
Même si tout ton corps était fait d'ailes

A Nây, il écrit:

C'est à la montagne que je raconte tout ce dont elle m'emplit
Car rien ne répond à ma parole que l'écho
Chaque matin sur ce haut mont
Un nuage vient me visiter, comme sur le mont Sinaï

Ce qui distingue nettement la poésie de Massoud, non pas au niveau du style, qui appartient bien à la fin de la période *khorâssani* et au début de la période *arâghi*, mais au niveau du contenu, c'est l'emprunt qu'il fait au style à venir de la période qui suivit la sienne, le *arâghi,* c'est-à-dire son lyrisme, rare dans la littérature *khorâssâni*, l'expression d'une émotivité intérieure et de sentiments personnels, alors même que la forme stylistique est bien celle du *khorâssâni,* épurée et plutôt rude. Massoud utilise le langage direct et clair du style *khorâssâni* pour exprimer des sentiments très personnels, éprouvés et intériorisés par de longues années de solitude forcée et ceci fait de sa poésie une des plus hautes poésies de *habsieh* (poésie de prison) de la littérature islamique, et la plus belle forme de *habsieh* de la littérature persane, alors même que d'autres poètes, comme le grand Khâghâni, lui aussi emprisonné durant une courte période, ont pu exprimer la prison en des formes plus belles mais auxquelles il manque ce "cri du cœur" de la poésie de Massoud. ■

Poèmes de Rezâ Tchaîchi

Traduits par
Bâbak Sâdegh Khândjâni

Papier

Plié
froissé
sous la pluie
il s’ouvre
dans l’obscurité
comme une fleur blanche.

کاغذ

تا خورده
مچاله
زیر نم نم باران
در تیرگی
باز می شود
چون گلی سپید.

Poème

Je mets la lumière dans des paquets
embaumés
et je les envoie
à l’adresse des cœurs
où aucune lampe ne brûle

شعر

نور را در پاکت های معطر می گذارم
و پست می کنم
به آدرس قلب هایی که چراغی
در آنها نمی سوزد.

Rencontre

Remplis tes poches
de l’aube et du soleil
quand tu vas à la rencontre de celui
qui t’attend
dans les profondeurs de la nuit.

دیدار

جیب هایت را پر کن
از سپیده و آفتاب
وقتی به دیدار کسی می روی
که در گودترین جای شب
به انتظار تو است.

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۴۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۲۰۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 40 000 tomans
- 6 mois 20 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) مؤسسه

Nom نام خانوادگی — Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۷۰۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۱/۴۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 1 an 140 000 tomans
- 6 mois 70 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

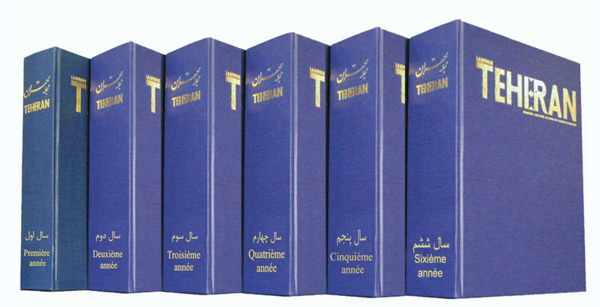
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**، شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des soixante douze premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en six volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم، پنجم و ششم مجلۀ تهران
شامل هفتاد و دو شماره در شش مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran

LA REVUE DE TEHERAN

Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **100 Euros**

☐ **6 mois** **50 Euros**

☐ Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

☐ Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

☐ **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز (رضوی فر)

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
جمیله ضیاء
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی
ژیل لانو

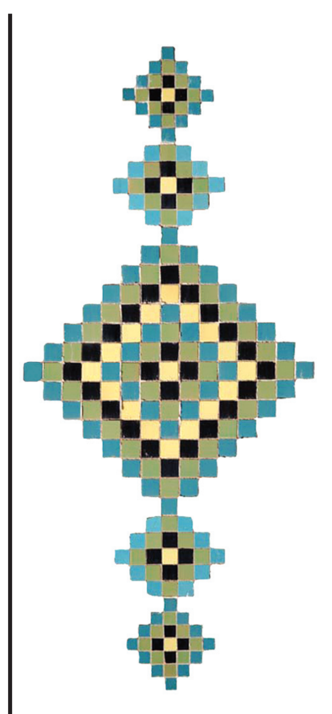
طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

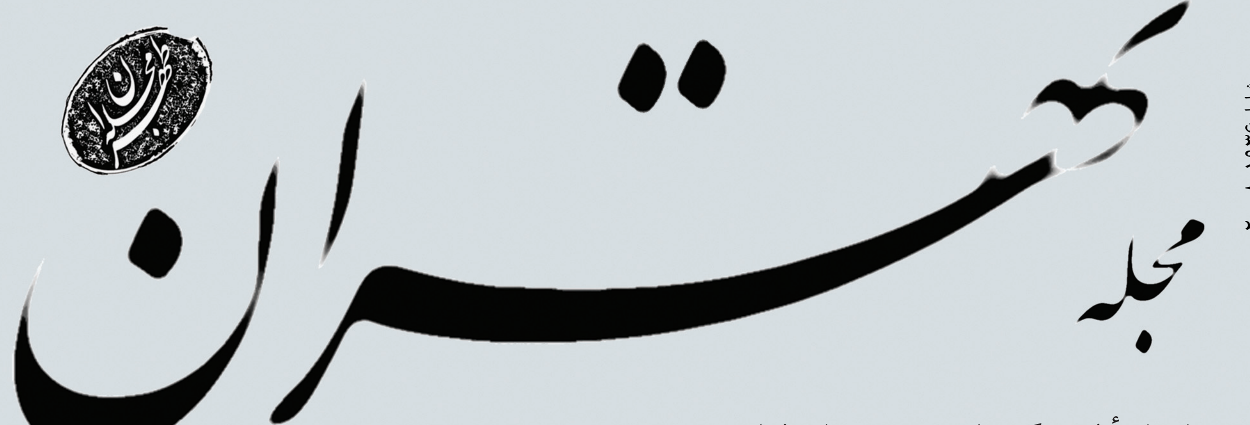
تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی
مژده برهانی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



Verso de la couverture:
L'une des plus célèbres techniques artisanales d'Ispahan est l'émaillage (*minâkâri*) du cuivre. Les artistes d'Ispahan se sont notamment inspirés de motifs traditionnels,* eslimi *(arabesque) et* khotâ'i *(fleurs et oiseaux) typiques de l'époque safavide.



شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۸۹، فروردین ۱۳۹۲، سال هشتم

قیمت: ۲۰۰۰ تومان

۵ یورو

www.teheran.ir